

MARCEL DUPRÉ

Cours d'harmonie Analytique.

1ère Année

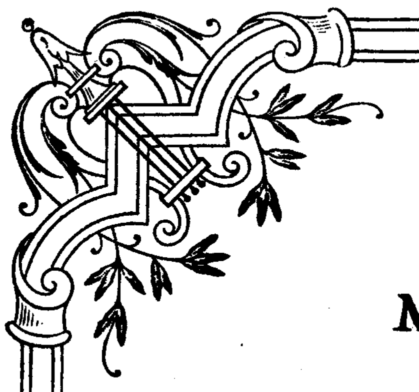
Prix maj. : 35f

ALPHONSE LEDUC
Éditions Musicales, 175, rue Saint-Honoré
PARIS

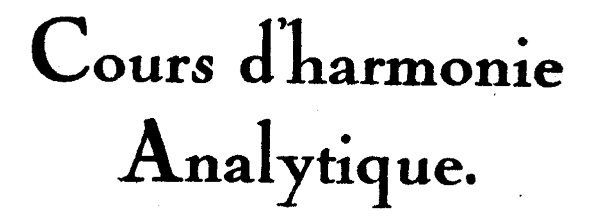


B. L. 718

Printed in France Imprimé en France



MARCEL DUPRÉ



Cours d'harmonie Analytique.

1ère Année

Prix maj. : 35f

ALPHONSE LEDUC
Éditions Musicales, 175, rue Saint-Honoré
PARIS



B. L. 718

PRÉFACE

Ce Cours, qui n'est ni un Traité, ni un Abrégé d'Harmonie, s'adresse principalement aux élèves des Écoles de Musique de province. Il est conçu pour un enseignement collectif et doit être appliqué de la façon suivante :

1° Au début de la classe, au moyen du questionnaire placé à la fin de chaque chapitre, interrogations sur la leçon donnée la semaine précédente.

2° Élaboration d'un corrigé du devoir, au tableau, par les élèves, sous le contrôle du professeur. Ce corrigé est copié par la classe au fur et à mesure : 4 portées en blanc doivent être réservées dans les devoirs sous les portées écrites afin que le corrigé soit placé exactement au-dessous de ce qui a été fait par l'élève. Il faut pour cela se servir de papier à 16 portées, 4 par 4.

(Il est bon d'interroger et de faire passer au tableau noir le plus grand nombre d'élèves possible.)

3° Explication par le professeur de la leçon et du devoir donnés pour la semaine suivante.

4° Après la classe, le professeur relève les devoirs et les emporte chez lui pour marquer les fautes et donner des notes.

Je tiens à remercier ici Monsieur Amable Massis, Directeur de l'Ecole Nationale de Musique de Troyes, qui m'a donné la possibilité d'expérimenter moi-même ce Cours dans son établissement. Les résultats obtenus, avec plus de 30 élèves, ont démontré que ce cours peut être fait normalement en 2 années scolaires, à raison d'une classe de deux heures par semaine.

Je n'ai pas jugé à propos de publier un corrigé fixe des leçons proposées, ayant pensé que, d'une part, tout professeur bon musicien trouvera des solutions satisfaisantes, et sachant par expérience que les élèves résistent difficilement à la tentation de copier.

Lorsque le 1er livre de ce Cours, qui correspond à une année scolaire, est terminé, les élèves, ayant vu les notes étrangères classiques, sont à même de commencer l'étude du contrepoint à la rentrée d'octobre suivante et de la poursuivre parallèlement à celle du Cours d'Harmonie de 2me année.

HARMONIE ANALYTIQUE

(1ère ANNÉE)

Chapitre I
ÉLÉMENTS PRÉPARATOIRES

Leçon 1
VOIX HUMAINES - CLEFS

1. Le but de l'étude de l'Harmonie est d'apprendre à distinguer et à classer les différentes agrégations de sons entendus simultanément, ainsi qu'à enchaîner et à disposer ces agrégations pour les voix.

LES VOIX HUMAINES

2. On sait que les voix de femmes (ou d'enfants) et d'hommes peuvent être aigües ou graves. Elles se répartissent en 4 espèces connues sous les noms de:

Soprano, voix aigüe de femme ou d'enfant
Alto, voix grave de femme ou d'enfant
Ténor, voix aigüe d'homme
Basse, voix grave d'homme.

3. L'étude de l'Harmonie assigne à ces voix des limites théoriques qui sont les suivantes:

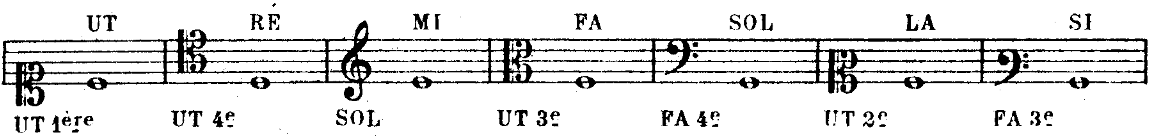


Ces limites, tout en n'atteignant pas les notes extrêmes de certaines voix exceptionnelles, dépassent généralement l'étendue de la moyenne des voix admises dans les choeurs. Lorsque l'élève étudiera la composition, il deviendra nécessaire d'élucider complètement avec lui ces questions de tessiture. Qu'il lui suffise, pour le moment, de respecter les limites établies ci-dessus.

CLEFS

4. Les solfèges enseignent que les clefs peuvent désigner trois notes sur la portée: FA, DO, SOL, et qu'elles sont au nombre de sept (comme les notes) afin que l'on puisse "transposer" un morceau, c'est-à-dire, l'exécuter dans un autre ton que celui dans lequel il est écrit.

Etant donné qu'il existe: 2 clefs de FA sur la 3e et la 4e ligne, 4 clefs d'UT sur les 1ère, 2e, 3e et 4e lignes, et une clef de SOL sur la 2e ligne, si l'on veut donner à une note placée, par exemple, sur la première ligne, les 7 noms des notes de la gamme, il faudra la faire précéder successivement des 7 clefs dans l'ordre suivant:



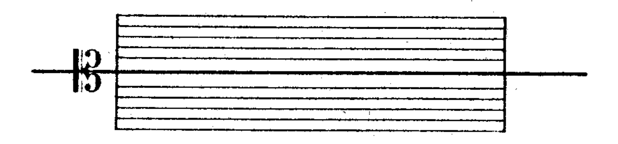
A. L. 19.489

5. Les différentes clefs d'UT et de FA n'indiquent pas les deux notes UT et FA à des octaves différentes, mais, au contraire, toujours le même UT et le même FA. L'UT de la clef est le 4e du clavier du piano; il donne 512 vibrations à la seconde et est émis à l'orgue par un tuyau ayant 2 pieds (c'est-à-dire 66 centimètres) de hauteur.

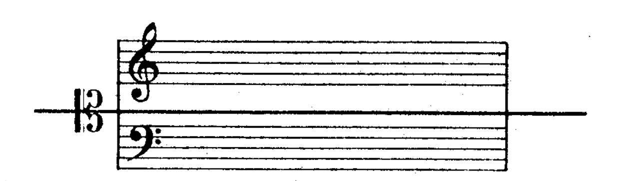
Le FA de la clef est celui qui sonne une quinte au-dessous de l'UT.

Et le SOL de la clef est celui qui sonne une quinte au-dessus de l'UT.

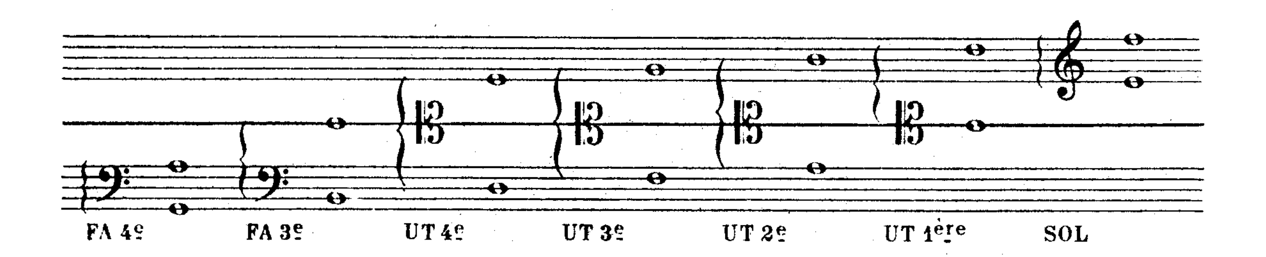
Pour graver une fois pour toutes dans l'esprit de l'élève la position fixe des 3 notes que donnent les 7 clefs, il suffit de tracer, entre les deux portées, une onzième ligne sur laquelle on placera une clef d'UT:



En ajoutant sur les portées une clef de SOL et une clef de FA, on retrouvera la disposition habituelle de l'écriture pour piano:



Il est ensuite facile, sur ces onze lignes, de choisir pour chacune des 7 clefs les 5 lignes qui constituent la portée correspondante.



6. Voici l'usage que l'on fait de ces clefs:

La clef de FA 4e ligne s'emploie pour:

la main gauche du piano
le violoncelle, le basson
la voix de basse.

La clef de FA 3e ligne ne sert qu'à transposer, mais pourrait être utilisée pour la voix de baryton qui est légèrement plus aigüe que la voix de basse.

La clef d'UT 4e ligne s'emploie pour:

le registre aigu du violoncelle et du basson
la voix de ténor et le trombone ténor.

La clef d'UT 3e ligne s'emploie pour:

l'alto (à cordes)
la voix d'alto, ou de contralto.

La clef d'UT 2e ligne ne sert qu'à transposer, mais elle est devenue, pour les chefs d'orchestre, la clef des Cors en FA exclusivement en usage aujourd'hui.

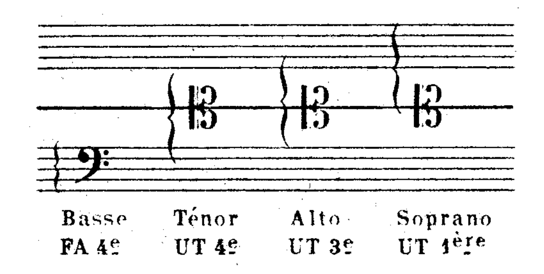
La clef d'UT 1ère ligne s'emploie pour la voix de soprano.

La clef de SOL s'emploie pour:
la main droite du piano
le violon, la flûte, le hautbois, la trompette.

7. Les clefs usitées en harmonie sont donc:

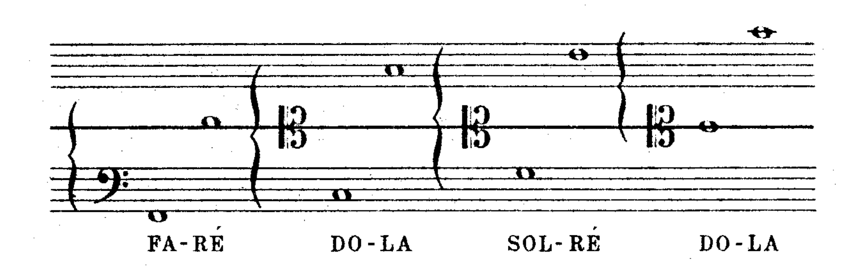
pour la voix de Soprano, la clef d'UT 1ère ligne
» » » d'Alto, » » d'UT 3e ligne
» » » de Ténor, » » d'UT 4e ligne
» » » de Basse, » » de FA 4e ligne.

Si nous extrayons ces 4 clefs du tableau qui termine le paragraphe 5, nous obtenons le tableau suivant:



par lequel on voit que l'UT central est commun à 3 voix.

En ajoutant à ce tableau les notes correspondant à la tessiture des voix:

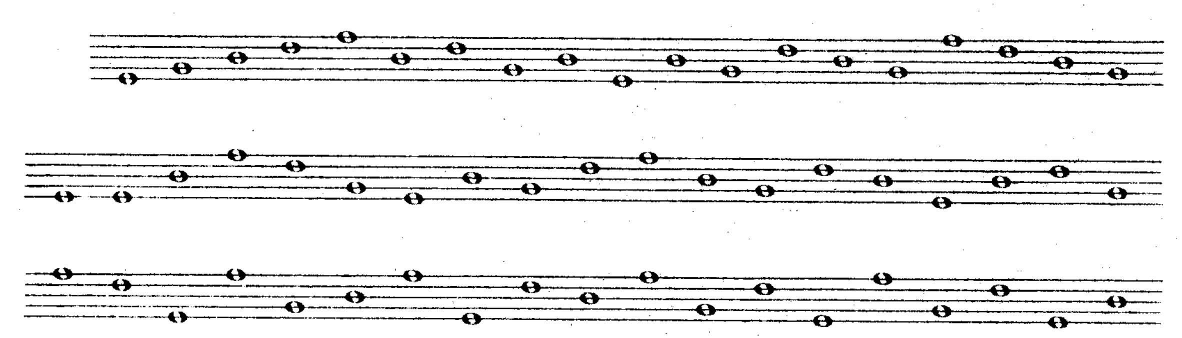


on se rend compte qu'aucune ligne supplémentaire ne sera nécessaire pour le grave, qu'il en faudra une pour l'aigu des voix d'hommes, et 2 pour l'aigu des voix de femmes.

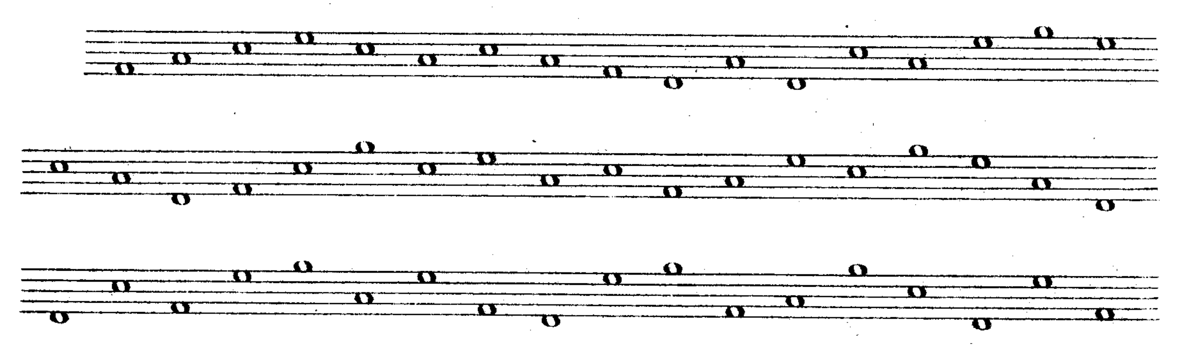
EXERCICES

Solfier, à la cadence de 60 par note au métronome, chaque groupe de lignes, successivement dans les clefs d'UT 1ère, UT 2de, UT 3e, UT 4e, FA 3e.

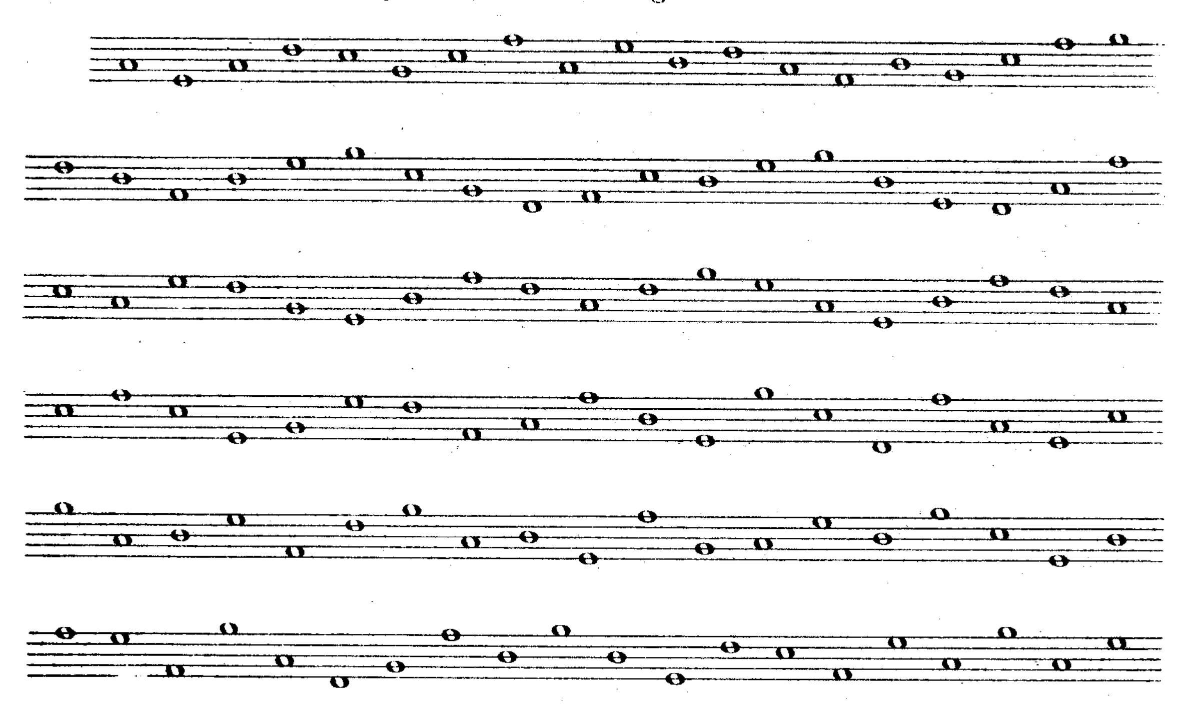
1º Exercices sur les 5 lignes:



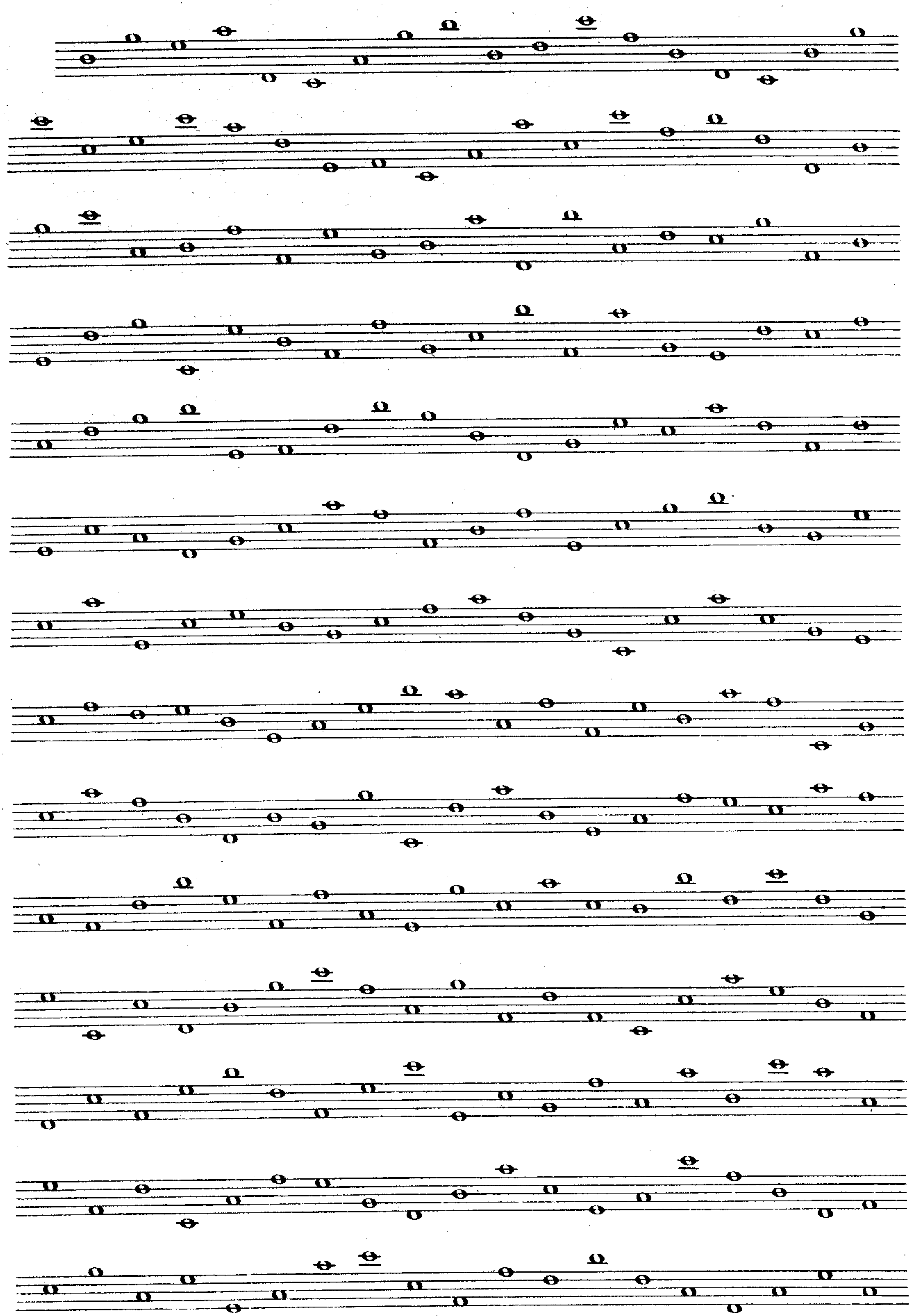
2º Exercices sur les 6 interlignes:



3º Exercices sur les lignes et les interlignes:

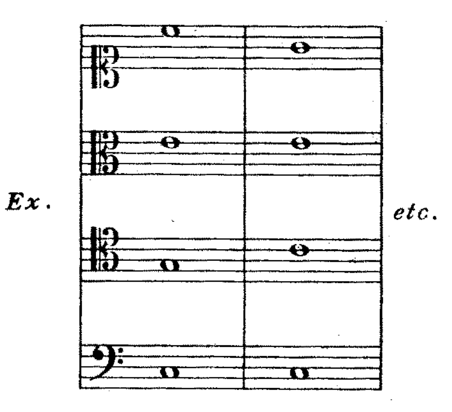


4º Exercices avec lignes supplémentaires:



5º Transcrire sur 4 portées, dans les clefs en usage pour les voix, les accords suivants:

Ex.



etc.

(L'élève preparera pour lui-même autant de lignes de notes à solfier qu'il sera nécessaire, jusqu'à ce qu'il sache parfaitement les clefs.)

QUESTIONNAIRE

2. *Quelles sont les différentes sortes de voix humaines?*

3. *Quelles sont leurs tessitures?*

4. 1. *Quelles sont les 7 clefs?*
2. ***Dans quel ordre faut-il les disposer pour établir une gamme dont la 1re note, s'appellerait UT?***
3. ***Dans quel ordre faut-il les disposer pour établir une gamme dont la 1re note, s'appellerait MI?***
4. ***Dans quel ordre faut-il les disposer pour établir une gamme dont la 1re note, s'appellerait SOL?***

5. *Quelle place occupent sur le clavier du piano les notes désignées par les 3 clefs?*

6. *Quelles sont les attributions respectives des 7 clefs?*

7. *Quelles sont les clefs dont on se sert pour les 4 voix?*

Leçon 2

INTERVALLES - DEGRÉS

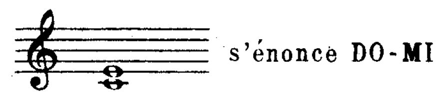
INTERVALLES

8. La connaissance parfaite des intervalles étant indispensable à la réalisation des exercices d'harmonie, même les plus simples, nous rappellerons succintement ici les données essentielles que l'élève doit avoir présentes à l'esprit.

Un intervalle est la distance qui sépare deux notes.

On appelle terme inférieur la note la plus grave, et terme supérieur, la note la plus aigüe.

Un intervalle s'énonce toujours en partant de la note inférieure:



Un intervalle est Harmonique si ses deux "termes" sont entendus simultanément:



et il est mélodique si ses deux "termes" sont entendus successivement:



Un intervalle mélodique peut être ascendant ou descendant selon qu'il commence par sa note inférieure ou par sa note supérieure.

Il peut être conjoint ou disjoint selon que ses deux "termes" sont voisins ou non.

Un intervalle est simple s'il est contenu dans l'octave, ou redoublé s'il la dépasse.

Il est renversé si l'on reporte à l'aigu sa note grave: 

Il est diatonique s'il appartient à une seule tonalité, ou chromatique s'il en emprunte deux:



CLASSIFICATION DES INTERVALLES

9. On sait qu'un son ne résonne jamais seul, mais qu'il est toujours accompagné d'un nombre infini de sons supérieurs à lui, appelés sons partiels ou harmoniques, qui résonnent invariablement dans le même ordre.

Si nous considérons deux par deux les 16 premiers sons harmoniques d'une fondamentale, soit, par exemple, UT:



nous pouvons constater que:

UT UT — qui sonnent ensemble à l'octave

UT SOL — » » » à la quinte

SOL UT — » » » à la quarte

sont des consonances Parfaites.

tandis que:

UT MI — qui sonnent ensemble à la Tierce majeure

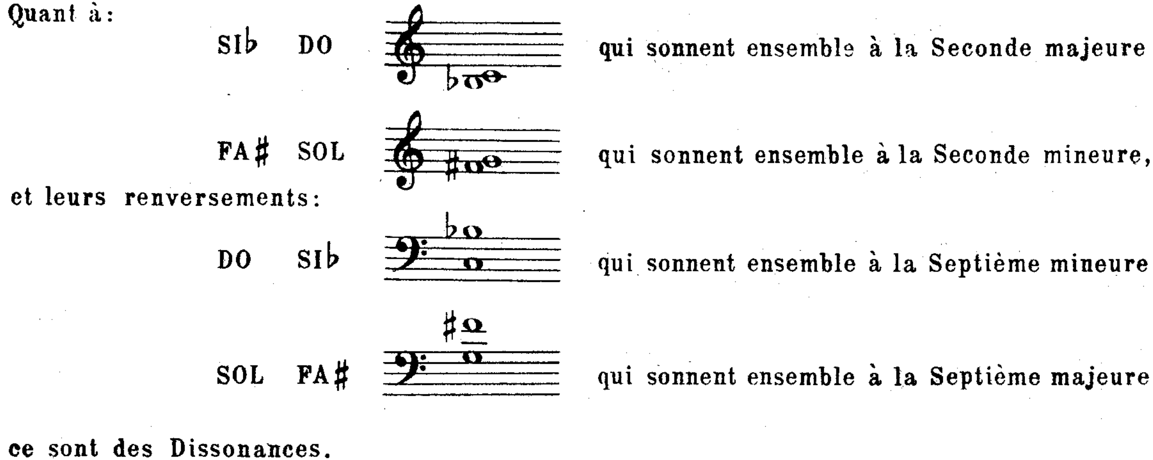
MI SOL — qui sonnent ensemble à la Tierce mineure,

et leurs renversements:

MI DO — qui sonnent ensemble à la Sixte mineure

SOL MI — qui sonnent ensemble à la Sixte majeure

sont des consonances Imparfaites.



Quant à:

SI♭ DO — qui sonnent ensemble à la Seconde majeure

FA♯ SOL — qui sonnent ensemble à la Seconde mineure,

et leurs renversements:

DO SI♭ — qui sonnent ensemble à la Septième mineure

SOL FA♯ — qui sonnent ensemble à la Septième majeure

ce sont des Dissonances.

Enfin:

MI SI♭ — qui sonnent ensemble à la Quinte diminuée, et leur renversement

SI♭ MI — qui sonnent ensemble à la Quarte augmentée

sont des intervalles dissonants (diminués et augmentés)

10. On trouve les mêmes rapports d'intervalles entre les 7 notes de la gamme majeure:

1º UT UT donne l'Octave

2º UT SOL donne la Quinte

3º UT FA donne la Quarte

4º UT MI donne la Tierce majeure

5º MI SOL donne la Tierce mineure

6º MI DO donne la Sixte mineure

7º DO LA donne la Sixte majeure

8º DO RÉ donne la Seconde majeure

9º MI FA donne la Seconde mineure

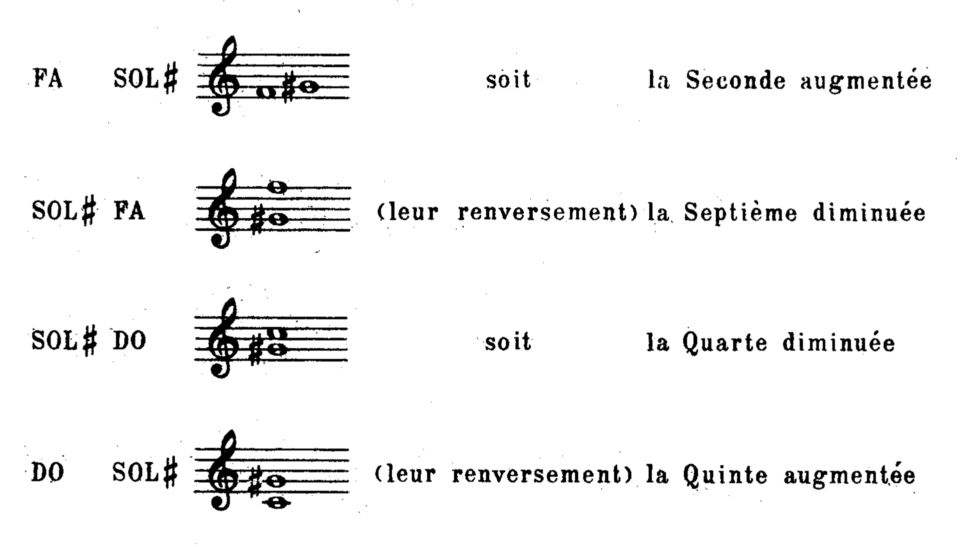
10º RÉ DO donne la Septième mineure

11º DO SI donne la Septième majeure

12º FA SI donne la Quarte augmentée

13º SI FA donne la Quinte diminuée

11. La gamme mineure harmonique présente d'autres intervalles dissonants qui sont:



12. On peut augmenter un intervalle juste en y ajoutant un demi-ton et le diminuer en retranchant un demi-ton



On augmente un intervalle majeur en y ajoutant un demi-ton



On diminue un intervalle mineur en en retranchant un demi-ton



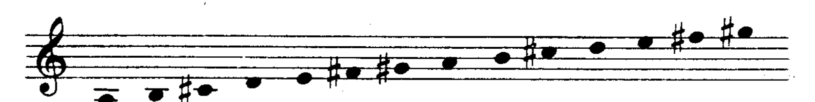
Un intervalle peut être suraugmenté ou sous-diminué selon qu'on y ajoute ou que l'on en retranche un ton.

13. On emploie, pour les intervalles redoublés, les termes de:

Neuvième	pour	désigner	l'octave	plus	une Seconde
Dixième	»	»	»	»	une Tierce
Onzième	»	»	»	»	une Quarte
Douzième	»	»	»	»	une Quinte
Treizième	»	»	»	»	une Sixte
Quatorzième	»	»	»	»	une Septième
Quinzième	»	»	la double Octave		

EXERCICES

1º Dans la gamme de LA majeur s'étendant sur deux octaves, soit 14 notes:



écrire les intervalles que l'on trouvera sur chaque note prise comme terme *inférieur* de l'intervalle et les grouper dans l'ordre suivant:

1º Quintes justes	7º Secondes majeures
2º Quartes justes	8º Secondes mineures
3º Tierces majeures	9º Septièmes mineures
4º Tierces mineures	10º Septièmes majeures
5º Sixtes mineures	11º Quintes diminuées
6º Sixtes majeures	12º Quartes augmentées

Pour trouver chaque intervalle, on partira toujours de la Tonique. Par exemple, pour trouver les quintes justes:

LA ?_ Réponse: MI
SI ?_ Réponse: FA♯ etc, etc...

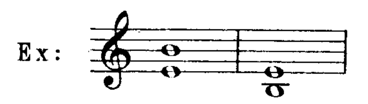
2° Dans la gamme ***harmonique*** de RÉ mineur s'étendant sur deux octaves, soit 14 notes:



écrire les intervalles que l'on trouvera sur chaque note (prise comme terme inférieur) et les grouper dans l'ordre suivant:

1° Quintes justes
2° Quartes justes
3° Tierces majeures
4° Tierces mineures
5° Sixtes majeures
6° Sixtes mineures
7° Septièmes majeures
8° Septièmes mineures
9° Septième diminuée
10° Secondes majeures
11° Secondes mineures
12° Secondes augmentées
13° Quartes augmentées
14° Quintes diminuées
15° Quarte diminuée
16° Quintes augmentées

3° Écrire, en prenant MI comme note inférieure, tous les intervalles consonants (non redoublés) que cette note pourra fournir, et mettre à la suite de chaque intervalle son renversement inférieur.

Ex: 

On écrira les intervalles dans cet ordre:

1° Quinte juste
2° Quarte juste
3° Tierce majeure
4° Tierce mineure
5° Sixte majeure
6° Sixte mineure

4° Écrire, en prenant SOL comme note inférieure, les intervalles (non redoublés) dissonants majeurs, mineurs, augmentés, diminués, que cette note pourra fournir, et mettre à la suite de chaque intervalle son renversement inférieur. On écrira les intervalles dans cet ordre:

1° Seconde majeure
2° Seconde mineure
3° Seconde augmentée
4° Seconde diminuée
5° Tierce augmentée
6° Tierce diminuée
7° Quarte diminuée
8° Quarte augmentée
9° Quinte diminuée
10° Quinte augmentée
11° Sixte diminuée
12° Sixte augmentée
13° Septième majeure
14° Septième mineure
15° Septième diminuée
16° Septième augmentée

DEGRÉS

14. On emploie en harmonie le Mode majeur et les 3 Modes mineurs, soit:

le mineur harmonique:

le mineur mélodique ascendant:

le mineur mélodique descendant:

15. Les différentes notes des gammes portent le nom de Degrés que l'on numérote de 1 à 7 quels que soient les Modes employés. Ex:



Ces 7 degrés portent les noms suivants:

Le 1er degré	se	nomme	la	Tonique
Le 2e	»	»	»	la Sus-Tonique
Le 3e	»	»	»	la Médiante
Le 4e	»	»	»	la Sous-Dominante
Le 5e	»	»	»	la Dominante
Le 6e	»	»	»	la Sus-Dominante
Le 7e	»	»	»	la Sensible

16. Leurs rôles peuvent se résumer ainsi:

Le 1er degré (Tonique) et le 5e (Dominante) sont les degrés *fondamentaux*. C'est sur ces deux degrés que la basse se porte de préférence et entre lesquels elle oscille le plus souvent.

Le 4e degré (Sous-Dominante) et le 7e degré (Sensible) sont les degrés *tonaux*. Ils affirment indiscutablement la tonalité. Si l'on considère la gamme d'UT, on constate que FA naturel (4e degré) détruit la sensation du ton de SOL qui serait affirmée si ce même FA était ♯, et que SI naturel (7e degré) détruit la sensation de FA qui serait affirmée si ce même SI était ♭. C'est donc à FA (♮ et non ♯) et à SI (♮ et non ♭) que nous devons de nous sentir dans le *ton* d'UT. Ces deux notes sont donc *tonales*.

Le 3e degré (Médiante) et le 6e degré (Sus-Dominante) sont les degrés modaux. Selon qu'ils forment avec la Tonique (inférieure) des intervalles majeurs ou mineurs, nous sommes en Mode majeur ou mineur. Mais il faut accorder *l'excellence* modale au 3e degré (Médiante), car, ainsi qu'on le voit dans le mineur mélodique, le 6e degré peut être alternativement majeur ou mineur sans altérer le Mode si le 3e degré l'affirme de son côté.



Reste le 2e Degré dont le rôle est surtout de préparation ou de transition.

QUESTIONNAIRE

8. 1. *Qu'appelle-t-on Intervalle?*
2. *Dans quel ordre énonce-t-on les 2 termes d'un intervalle?*
3. *Qu'est-ce qu'un intervalle mélodique?*
4. » » » *harmonique?*
5. » » » *conjoint?*
6. » » » *disjoint?*
7. » » » *simple?*
8. » » » *redoublé?*
9. » » » *renversé?*
10. » » » *diatonique?*
11. » » » *chromatique?*

9. 1. *Qu'appelle-t-on sons partiels ou harmoniques?*
2. *Quel est l'ordre de ces sons par rapport à SOL pris comme fondamentale?*
3. *Par rapport à FA♯ pris comme fondamentale?*
4. *Citer dans l'échelle des harmoniques de DO les sons qui donnent ensemble des Consonances parfaites?*
5. *Ceux qui donnent ensemble des Consonances imparfaites?*
6. *Ceux qui donnent ensemble des Dissonances?*
7. *Ceux qui donnent ensemble des Intervalles augmentés ou diminués?*

11. *Quels sont les intervalles dissonants que donne la gamme mineure harmonique?*

12. 1. *Comment augmente-t-on un intervalle juste?*
2. *Comment le diminue-t-on?*
3. *Comment augmente-t-on un intervalle majeur?*
4. *Comment diminue-t-on un intervalle mineur?*

13. *Quels sont les noms des intervalles redoublés?*

15. *Quels sont les noms des 7 degrés de la gamme?*

16. 1. *Quels sont les degrés fondamentaux?*
2. » » » » *tonaux?*
3. » » » » *modaux?*

Leçon 3

MOUVEMENTS DES VOIX

LOIS RÉGISSANT LES MOUVEMENTS DES VOIX

17. On peut analyser de deux manières les mouvements des voix:

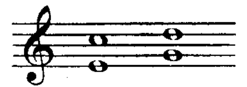
1º En examinant une voix *séparément*, ce qui renseigne sur les mouvements *mélodiques*.

2º En examinant ensemble *deux voix*, ce qui renseigne sur les mouvements *harmoniques*.

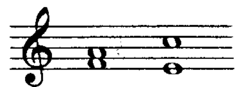
On a déjà vu, en étudiant les intervalles, qu'une voix peut effectuer un mouvement mélodique ascendant ou descendant, conjoint ou disjoint, diatonique ou chromatique.

Si l'on examine les rapports possibles entre les mouvements mélodiques de deux voix, on trouvera 3 cas, qui sont:

1º Le mouvement *direct*, ou *semblable*, lorsque les deux voix se dirigent dans le même sens



2º Le mouvement *contraire*, lorsqu'elles se dirigent dans deux sens opposés



3º Le mouvement *oblique*, si l'une des voix demeure immobile



Dans le premier de ces trois cas, le mouvement devient *parallèle* lorsque les deux voix effectuent ensemble le même intervalle



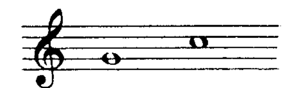
RÈGLES CONCERNANT LES MOUVEMENTS D'UNE SEULE VOIX

18. On conçoit qu'il est plus facile à une voix de procéder par mouvement conjoint que par mouvement disjoint.





Elle attaquera avec plus de sûreté des intervalles consonants que des intervalles dissonants.





En conséquence, on pose, en harmonie, les règles suivantes:

1º Seuls les intervalles justes, majeurs et mineurs compris dans la sixte mineure, et celui d'octave (dont l'attaque est extrêmement facile) sont permis.

Il s'ensuit que l'on ne peut employer les intervalles de:

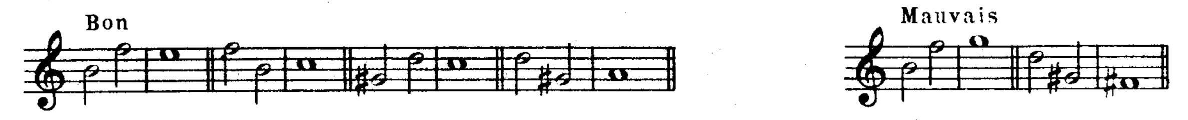
1º Seconde augmentée
2º Quarte augmentée
3º Sixte majeure
4º Septième mineure
5º Septième majeure

ni ceux qui dépassent l'octave.

2º Sont tolérés:

A. Le demi-ton chromatique

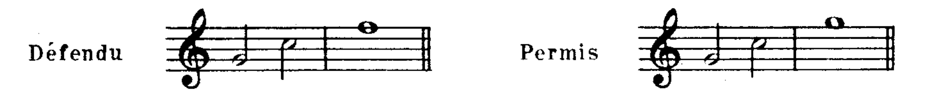
B. La quinte diminuée (qui se produit toujours entre les deux degrés tonaux, la sous-dominante et la sensible) si elle est résolue par mouvement conjoint sur une note comprise dans son intervalle. Ex:



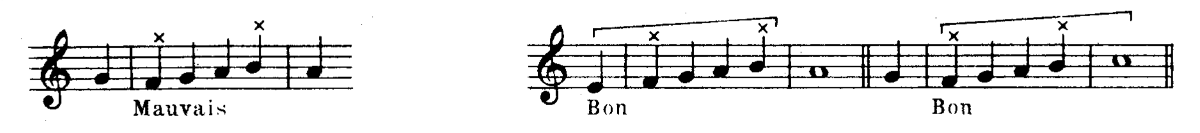
C. Dans le mode mineur, la Quarte diminuée et la Septième diminuée sont tolérées, dans les mêmes conditions:



3º Le double saut d'intervalles supérieurs à la Tierce majeure est proscrit, sauf si les deux termes extrêmes du saut forment l'octave.

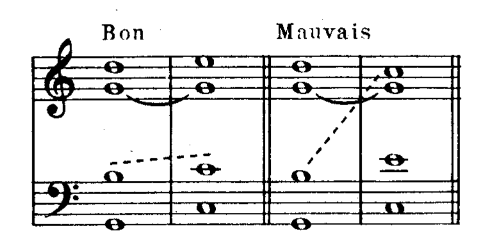


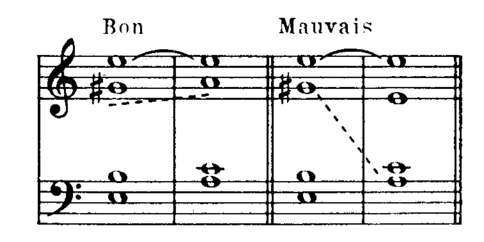
4º Les deux termes extrêmes d'un mouvement mélodique conjoint ne doivent pas former un intervalle de triton:



5º RÉSOLUTION DE LA SENSIBLE

La Sensible (dans les 2 modes) est attirée par la Tonique, c'est-à-dire que l'oreille désire, après avoir entendu la sensible *dans une certaine voix*, entendre immédiatement après la Tonique voisine *dans cette même voix*. C'est *la résolution naturelle* de la Sensible.

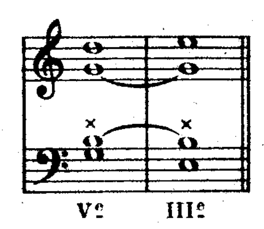




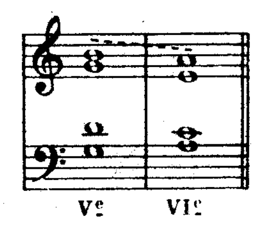
Dans l'enchaînement des accords parfaits du 5me au 1er degré, cette résolution naturelle doit être respectée.

Dans d'autres enchaînements de degrés, la sensible peut effectuer ***une résolution exceptionnelle***:

1º Soit en restant en place:



2º Soit par mouvement conjoint descendant:



3º Soit (en cas de modulation) par mouvement chromatique:



RÈGLES CONCERNANT LES MOUVEMENTS SIMULTANÉS DE DEUX VOIX

19. Les enchaînements de consonances parfaites sont soumis aux règles suivantes:

1º OCTAVES, QUINTES CONSÉCUTIVES

Il est défendu d'enchaîner ***deux quintes*** ou ***deux octaves*** ou leur redoublement dans les mêmes voix aussi bien par mouvement ***direct*** que par mouvement ***contraire***:

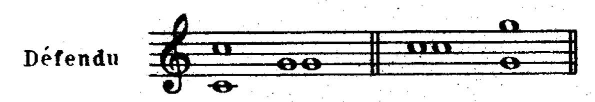




2º OCTAVES ET UNISSONS CONSÉCUTIFS

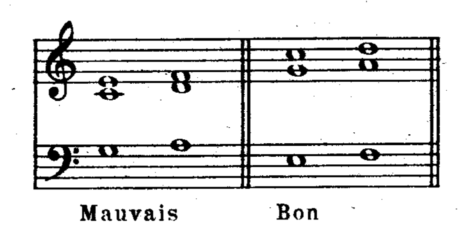
L'unisson étant assimilé à l'octave, il est également défendu d'enchaîner une octave à un unisson, ou le contraire:

Défendu



3º QUARTES CONSÉCUTIVES AUXQUELLES LA BASSE PARTICIPE

Il est défendu de faire entendre deux quartes de suite si leurs termes inférieurs sont à la basse



QUINTES ET OCTAVES DIRECTES

20. Toute arrivée par mouvement direct sur une quinte ou une octave est soumise aux règles suivantes:

1° ENTRE LES PARTIES EXTRÊMES

A. ARRIVÉE PAR MOUVEMENT DIRECT SUR UNE OCTAVE

Lorsque deux voix extrêmes arrivent par mouvement direct sur une octave, la voix supérieure doit procéder par intervalle de ***demi-ton*** et la voix inférieure par mouvement disjoint.



On tolère, sur la Tonique, que la voix supérieure procède par ton: 

B. ARRIVÉE PAR MOUVEMENT DIRECT SUR UNE QUINTE

Lorsque deux voix extrêmes arrivent par mouvement direct sur une quinte, la voix supérieure doit procéder par degré conjoint sur les 1rs, 4mes et 5mes degrés, et par demi-ton sur les autres degrés, la voix inférieure procédant par mouvement disjoint.



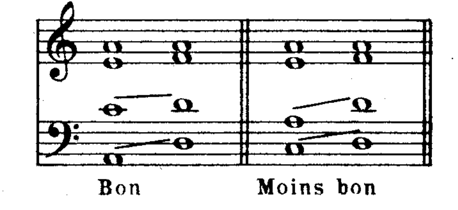
2° ENTRE TOUTE COMBINAISON DE DEUX VOIX SAUF LES DEUX VOIX EXTRÊMES

Soit, à 4 voix:

Soprano et Alto _ Soprano et Ténor _ Alto et Ténor _ Alto et Basse _ Ténor et Basse

A. ARRIVÉE PAR MOUVEMENT DIRECT SUR UNE OCTAVE

Deux voix (sauf les voix extrêmes) peuvent arriver par mouvement direct sur une octave, à condition que l'une des deux voix soit conjointe. Néanmoins il est toujours préférable que ce soit la voix supérieure qui soit conjointe:

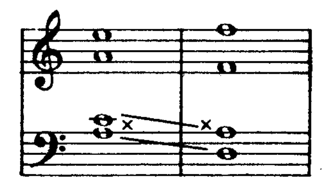


B. ARRIVÉE PAR MOUVEMENT DIRECT SUR UNE QUINTE

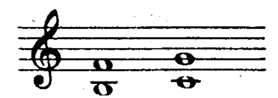
Deux voix (sauf les voix extrêmes) peuvent arriver par mouvement direct sur une quinte si l'une des deux voix procède par mouvement conjoint:



On tolère que les ***deux voix*** soient disjointes si l'un des termes de la quinte est ***commun*** aux deux voix, c'est-à-dire si les deux voix font entendre successivement la même note qui est dite, en ce cas, note commune:



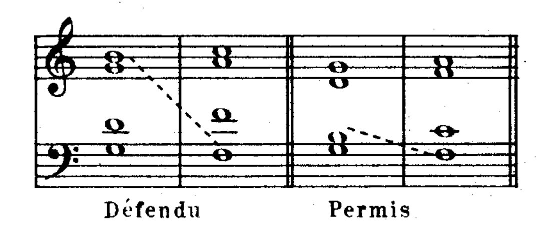
L'élève doit observer que, devant toujours avoir une partie disjointe lorsqu'il arrive sur une quinte ou une octave par mouvement direct, il ne peut pas enchaîner une quinte diminuée à une quinte juste, soit:



La raison n'en est pas la loi des quintes consécutives qui ne concerne que les quintes justes, mais la loi d'arrivée directe sur une consonance parfaite.

FAUSSE RELATION DE TRITON

21. On a vu, au paragraphe 18, N°4, que le Triton mélodique exige des précautions. Quant au Triton harmonique, si ses deux termes, au lieu d'être entendus simultanément, sont entendus *en relation*, c'est-à-dire l'un après l'autre dans deux accords qui se suivent, il est *défendu* que la relation se produise entre les voix extrêmes.



UNISSON

22.

On appelle unisson la doublure par deux voix de la même note dans le même accord.



L'unisson n'est que toléré. On doit éviter d'y arriver par mouvement direct, sauf par demi-ton entre le Ténor et la Basse.

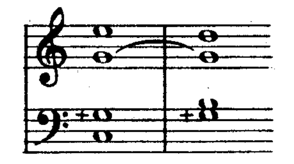




(La même note, *maintenue* dans deux accords *successifs*, ne constitue nullement un unisson.)



(Et l'échange de deux voix sur la même note, dans deux accords successifs, constitue non pas l'unisson, mais la "note commune.")



CROISEMENTS

23. Les croisements entre les voix sont défendus.

EXERCICES

Indiquer (s'il y a lieu), dans les exemples suivants, les fautes ou les licences dont il est parlé aux paragraphes 18, 19, 20, 21, 22, 23.

On marquera au-dessus des portées, selon les cas:

Bon _ toléré _ défendu _, en indiquant les fautes par des traits entre les voix:



Nous rappelons ici les divers cas sur lesquels l'élève doit porter son attention:

1º Mouvements d'une seule voix:

- A. intervalles défendus
- B. intervalles tolérés dans certaines conditions de résolution
- C. doubles sauts d'intervalles
- D. triton mélodique
- E. résolution de la sensible

2º Mouvements simultanés de 2 voix:

- A. quintes, octaves ou unissons consécutifs
- B. quintes ou octaves directes entre les deux voix extrêmes
- C. quintes ou octaves directes entre une voix intermédiaire et une autre voix
- D. fausse relation de triton
- E. unisson

1re Série:

2me Série:

QUESTIONNAIRE

17. 1. *Qu'appelle-t-on mouvement direct?*
2. » » » *parallèle?*
3. » » » *contraire?*
4. » » » *oblique?*

18. 1. *Quels sont les intervalles mélodiques permis en harmonie?*
2. » » » » *défendus* » ?
3. » » » » *tolérés* » ?
4. *Dans quelles conditions un double saut est-il permis?*
5. *Dans quelles conditions les deux termes d'un triton peuvent-ils être entendus?*
6. *Quels sont les mouvements permis à la sensible?*

19. 1. *Quelles sont les lois qui régissent la succession de deux quintes?*
2. *Quelles sont les lois qui régissent la succession de deux octaves?*
3. *Celles qui régissent la succession d'une octave et d'un unisson ou réciproquement?*
4. *Celles qui régissent la succession de deux quartes?*

20. 1. *Dans quelles conditions peut-on arriver par mouvement direct sur une quinte entre les parties extrêmes?*
2. *Dans quelles conditions peut-on y arriver sur une octave entre les parties extrêmes?*
3. *Dans quelles conditions peut-on arriver sur une quinte par mouvement direct entre deux voix quelconques, à l'exception des voix extrêmes?*
4. *Dans quelles conditions peut-on arriver sur une octave par mouvement direct entre deux voix quelconques, sauf les voix extrêmes?*

21. 1. *Qu'appelle-t-on fausse relation de Triton?*
2. *Dans quelles conditions est-elle défendue?*

22. 1. *Quelle est la loi gouvernant l'unisson?*
2. *Quelle différence y a-t-il entre l'unisson et la note commune?*

23. *Quelle est la loi gouvernant les croisements?*

Chapitre II

ACCORDS DE TROIS SONS

Leçon 4

ACCORDS PARFAITS DU MODE MAJEUR

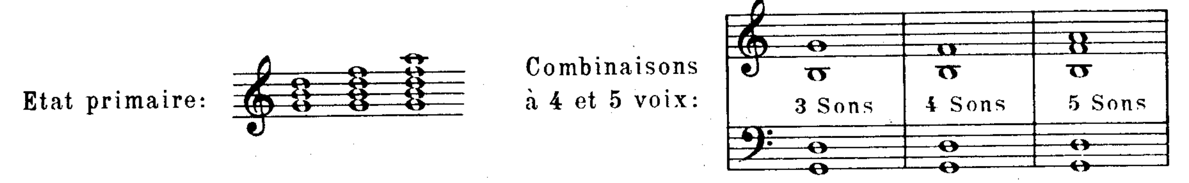
24. Lorsqu'on fait entendre simultanément plus de deux sons, on obtient une *agrégation* ou un *accord*.

Il y a *agrégation* lorsque divers sons entendus simultanément ne peuvent être superposés à des intervalles de tierces les uns des autres.

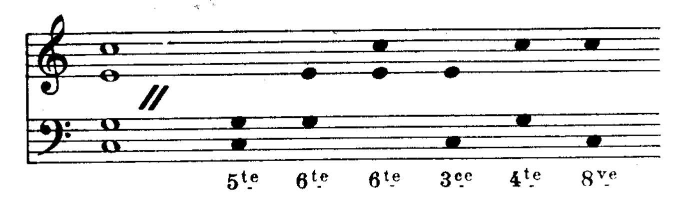
Ex: 

Il y a *accord* lorsque ces divers sons peuvent, quelles que soient leurs positions respectives, être superposés à des intervalles de tierces les uns des autres.

Etat primaire: Combinaisons à 4 et 5 voix:



25. Les accords formés de 3 sons sont appelés *consonants* parce que, quelles que soient leurs positions, les intervalles entre les voix sont toujours des consonances: octaves, quintes, quartes justes, tierces, sixtes majeures et mineures.



ACCORDS PARFAITS DU MODE MAJEUR

26. Si, sur chaque degré de la gamme majeure, on superpose 2 tierces (prises également dans les notes de la gamme), on obtient 7 accords dans leur position fondamentale, dits *Accords parfaits*:



Ils se groupent ainsi:

1º Trois accords dont la tierce inférieure est majeure sur les 1er, 4e et 5e degrés:



Ce sont *les accords parfaits majeurs*.

2º Trois accords dont la tierce inférieure est mineure sur les 2e, 3e et 6e degrés:



Ce sont *les accords parfaits mineurs*.

3° Un accord formé de 2 tierces mineures superposées, placé sur le 7e degré:



Cet accord contient, non pas une quinte juste entre ses deux notes extrêmes, comme tous les autres accords, mais une quinte diminuée.

C'est l'accord de quinte diminuée.

IMPORTANCE RESPECTIVE DES TROIS GROUPES D'ACCORDS

27. Si l'on relie les trois accords parfaits majeurs de façon à obtenir une succession ininterrompue de tierces, en plaçant celui du 1er degré entre les 2 autres, ainsi:



on s'apercevra que, abstraction faite du redoublement de DO et de SOL, (communs à 2 accords) il reste 7 notes qui sont précisément celles de la gamme d'UT. On aura ainsi l'explication de la prédominance tonale de ces trois degrés qui peuvent suffire à accompagner n'importe quelle mélodie située dans leur ton.

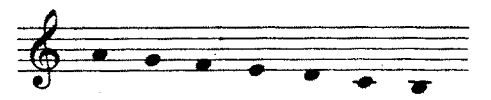
Ce sont les bons degrés.

28.

Si l'on groupe les 3 accords mineurs par succession de tierce, soit:



on retrouve la gamme mineure descendante:



On comprendra que ces 3 degrés sont relatifs aux 3 bons degrés dans le rapport suivant: le 2e degré relatif au 4e degré, le 3e degré relatif au 5e degré et le 6e degré relatif au 1er degré, et qu'ils peuvent être appelés à suppléer parfois les bons degrés auxquels ils correspondent.

29. L'accord du 7e degré contient les 2 notes tonales FA-SI. Il semblerait, à priori, qu'il doive jouer un rôle tonal de première importance, mais sa pauvreté, due à l'intervalle de quinte diminuée formé avec sa fondamentale, fait qu'il est presque toujours absorbé par l'accord de la Dominante.

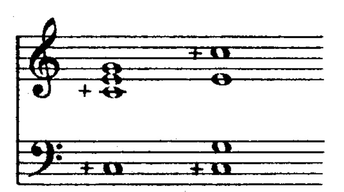
EXERCICES

Ecrire les accords que donnent les gammes de LA♭ et de MI majeur, en indiquant, au-dessous de la portée, les degrés, et au-dessus, la nature des accords (majeurs, mineurs, diminués).

RÉALISATION DANS LES 4 VOIX – CHOIX DES REDOUBLEMENTS

30. Ayant à disposer et à enchaîner dans les 4 voix des accords de 3 sons, il est évident qu'il faudra redoubler l'un de ces 3 sons à l'octave. Tous les redoublements ne sont pas également bons et voici l'ordre selon lequel l'élève devra choisir:

Le redoublement de la fondamentale, qui renforce la basse en la reproduisant à l'octave, est le meilleur:



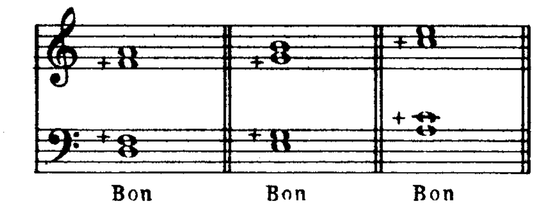
Le redoublement de la quinte sonne d'une façon satisfaisante, mais avec moins de plénitude que celui de la fondamentale. Son usage est moins fréquent.



Le redoublement de la tierce alourdit la sonorité d'un accord. Comparer:



Son redoublement peut trouver son emploi sur les degrés secondaires, car ce sont les notes mêmes des bons degrés qui se trouvent ainsi doublées:



Le redoublement de la sensible est interdit dans l'enchaînement du 5e degré au 1er.

Devant obligatoirement se résoudre par mouvement conjoint sur la tonique, il en résulterait, si elle était doublée, ou bien une faute d'octaves consécutives:



ou bien, l'impossibilité pour l'une des deux sensibles de se résoudre sur la tonique.



Ces redoublements deviennent praticables dans les cas de résolutions exceptionnelles de sensible, consignés au § 18, (5°).

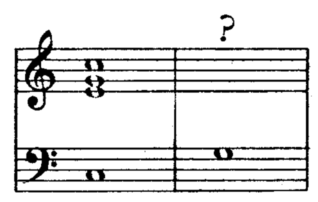
MOUVEMENTS DES 3 VOIX SUPÉRIEURES

31. Lorsque l'élève doit harmoniser une basse, c'est-à-dire, établir sur elle une succession d'accords, il est complètement libre de choisir la position de ces accords, à condition que leur disposition ne soit ni trop espacée, ni trop serrée, et que leur succession soit vocale, en ne présentant que des intervalles faciles à chanter, c'est-à-dire, comme on l'a vu, les intervalles conjoints. Pour le moment, l'élève maintiendra en place, immobiles, toutes les notes qu'il pourra, et s'efforcera de faire procéder les autres notes de façon conjointe. Il s'apercevra vite, du reste, que le moindre petit saut de tierce qu'il se permettra lui causera des ennuis presque immédiats, car ce saut suffira à bousculer *la position* choisie par lui au début et qu'il ne saura plus comment rejoindre.

Voici comment il procèdera:

La basse suivante étant proposée: 

et la position la plus naturelle (avec la fondamentale doublée au Soprano) choisie pour le premier accord, soit:



L'élève devra se poser, pour chaque note à écrire, dans chaque voix, la question suivante:

1º Pour le Ténor:

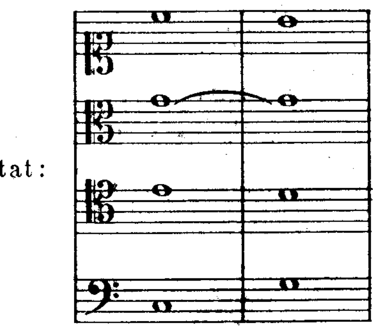
Quelle est la note la plus voisine de MI faisant partie de l'accord de SOL ? (soit: SOL , SI , RÉ)
Réponse: RÉ

2º Pour l'Alto:

Quelle est la note la plus voisine de SOL faisant partie de l'accord de SOL?
Réponse: SOL (donc, SOL lié à l'Alto)

3º Pour le Soprano:

Quelle est la note la plus voisine de DO faisant partie de l'accord de SOL?
Réponse: SI

Résultat: 

EXERCICES

Enchaînez, d'après les indications précédentes, les accords suivants:

QUESTIONNAIRE

24. *Dans quelles conditions une agrégation de sons simultanés constitue-t-elle un accord?*

25. *Qu'est-ce qu'un accord consonant? Pourquoi est-il appelé ainsi?*

26. 1. *Quelles sont les différentes natures d'accords donnés par la gamme majeure?*
2. *Sur quels degrés les trouve-t-on?*

27. 1. *Quels sont les bons degrés?*
2. *Pourquoi sont-ils appelés ainsi?*

28. *Quel est le rôle des degrés secondaires?*

29. *Quel est le rôle du 7e degré?*

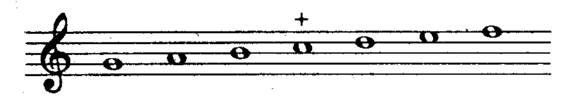
30. 1. *Qu'appelle-t-on redoublement dans un accord?*
2. *Dans quel ordre de préférence faut-il choisir les redoublements?*
3. *Quelle est la loi concernant le redoublement de la tierce?*
4. *Quelle est la loi concernant le redoublement de la sensible?*

31. *Quels mouvements mélodiques doit-on rechercher de préférence dans la réalisation des voix supérieures?*

Leçon 5

ENCHAÎNEMENTS DES DEGRÉS À LA BASSE ET LEURS LOIS DE RÉALISATIONS DANS LES VOIX

32. Si l'on prend la Tonique, non pas comme point de départ, mais comme point *central* de la gamme, soit:



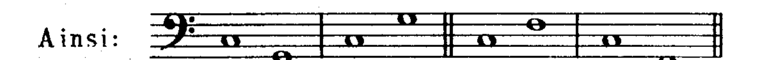
on aperçoit immédiatement une symétrie dans les enchaînements possibles aux autres degrés. Ces enchaînements apparaissent au nombre de 3 dans chaque sens:

de quarte, inférieure ou supérieure:

de tierce, inférieure ou supérieure:

de seconde, inférieure ou supérieure:

(On remarquera que la substitution à un intervalle de son propre renversement, ne change rien au numérotage des degrés, et n'aura, par conséquent, aucune influence sur la réalisation dans les voix)

Ainsi: 

s'équivalent, et il en est de même pour:

et pour: 

Si, se conformant au principe de réalisation énoncé au § 31, on réalise de la façon suivante les deux enchaînements de quarte:



on constate que, dans les deux cas:

2 voix procèdent par mouvement conjoint
1 voix reste immobile.

On remarque également que c'est toujours la note commune aux accords des 2 degrés qui s'enchaînent qui se trouve maintenue: soit la Dominante dans l'enchaînement I-V et la Tonique dans l'enchaînement I-IV.

Les enchaînements de Tierces réalisés



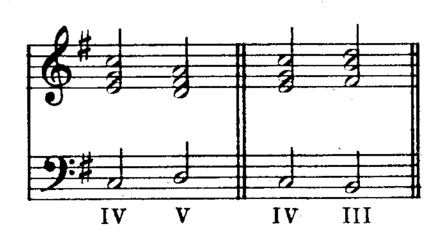
montrent que:

2 voix restent immobiles
1 voix procède par mouvement conjoint.

Enfin, les enchaînements de Seconde montrent que, afin d'éviter les octaves et quintes consécutives produites par le mouvement parallèle de toutes les voix:



si l'on procède par notes voisines, il faut changer ainsi la position:



d'où il découle que:

2 voix procèdent par mouvement conjoint
1 voix procède par mouvement disjoint.

L'élève constatera dans les devoirs qui lui seront donnés que, *le plus souvent:*

1° Les enchaînements de *quartes* auront lieu entre les bons degrés:

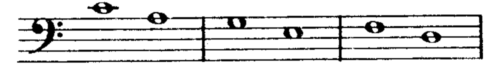


ou entre la Dominante et le 2e degré:



rarement entre des degrés secondaires.

2° Les enchaînements de *tierces* auront lieu entre les bons degrés et leur relatif direct:



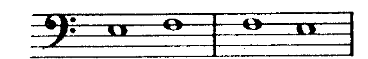
3° Les enchaînements de *seconde* auront lieu entre le 5e degré et ses deux voisins:



quelquefois entre le 1er et le 2e degré:



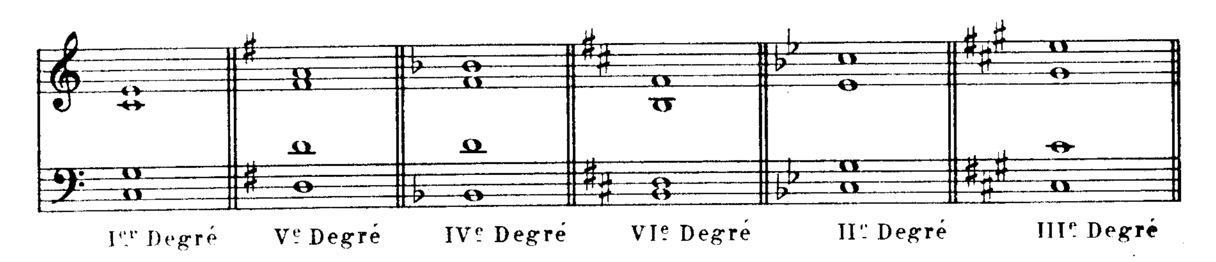
et rarement entre le 3e et le 4e degré:



EXERCICES

Réaliser à 4 voix, dans les 4 clefs, selon la méthode expliquée au § 31 et conformément aux lois exposées au § 32, les enchaînements suivants:

(On prendra pour l'accord initial de chaque exemple la même position, donnée ici pour chaque groupe d'exemples.)



(On marquera sous chaque exemple la nature de l'enchaînement)



EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

L'élève réalisera, au clavier, chacun des exemples précédents dans les 6 positions suivantes, et en les transposant chromatiquement dans les 12 tons majeurs:

Ex:

etc.

La réalisation devra être exécutée lentement, legato, sans fausses notes, sans hésitations, en mesure, et sans l'aide de ce que l'élève aura déjà écrit.

QUESTIONNAIRE

32. 1. *Quelles sont les lois qui régissent la réalisation d'un enchaînement de quarte à la basse?*

2. *D'un enchaînement de tierce à la basse?*

3. *D'un enchaînement de seconde à la basse?*

4. *Entre quels degrés les enchaînements de quarte à la basse se produisent-ils le plus souvent?*

5. *Entre quels degrés les enchaînements de tierce à la basse se produisent-ils le plus souvent?*

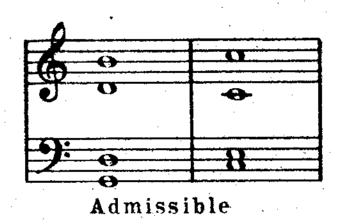
6. *Entre quels degrés les enchaînements de seconde à la basse se produisent-ils le plus souvent?*

Leçon 6

SUPPRESSIONS - MARCHES - GRAPHISME

SUPPRESSIONS

33. L'élève pourra se trouver dans l'obligation d'écrire un accord consonant incomplet pour éviter une faute de réalisation. Il devra, dans ce cas, tripler la fondamentale et supprimer la quinte, mais il ne devra, en aucun cas, supprimer la note *modale* qui est la tierce.



Admissible



Inadmissible

MARCHES

34. Lorsque la basse reproduit symétriquement un intervalle quelconque sur plusieurs degrés successifs, on dit qu'elle présente une *Marche* (ou une *progression,* si la reproduction de l'intervalle est ascendante):

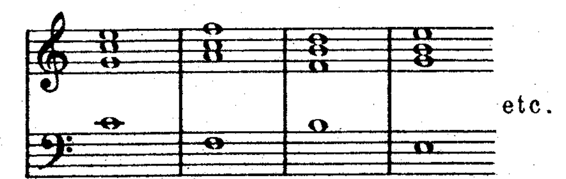


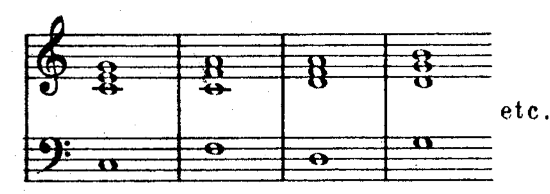
Marche



Marche ou progression

La réalisation dans les voix doit reproduire cette symétrie:





(C'est presque exclusivement dans ce cas que l'accord de quinte diminuée trouve son emploi)

INDICATIONS DE GRAPHISME A OBSERVER dans les EXERCICES SUIVANTS

Pour tous les exercices de réalisation, l'élève se conformera strictement aux indications suivantes concernant le graphisme musical:

1° ARMURE DES CLEFS

Les accidents ne s'écrivent pas en dehors de la portée, ni sur la 1ère ligne. On les disposera ainsi dans les clefs d'UT en usage pour les voix:



2º QUEUES DES NOTES

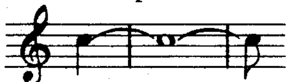
La queue des notes doit être faite à droite si elle est en haut, et à gauche si elle est en bas, conformément à ce qui se fait en imprimerie. Grâce à ce principe, on peut indiquer sur la même portée le croisement de 2 voix: 

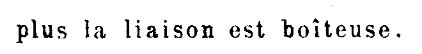
Les queues sont en bas pour les notes qui sont au-dessus de la 3e ligne, et en haut pour celles qui sont au-dessous de la 3e ligne. Mais on ne doit pas rompre l'unification pour une note exceptionnelle. Ex: 

3º LES RONDES doivent être placées au commencement de la mesure, et non pas au milieu: 

4º Toute note répétée doit être liée. Une liaison est "boîteuse" lorsqu'elle unit une note à une autre note suivante plus longue qu'elle-même. Plus le rythme est bref, plus la liaison est boîteuse. 

En conséquence, on pourra lier des blanches et des noires à des valeurs longues, mais non des croches.

Une liaison n'est pas boîteuse lorsqu'elle embrasse plus de 2 mesures, c'est-à-dire s'il y a double liaison: 



RÉCAPITULATION DES RÈGLES A OBSERVER

1º Se tenir dans les limites des voix, soit:
pour le Soprano et le Ténor, du DO grave au LA aigu
pour l'Alto, du SOL grave au RÉ aigu
pour la Basse, du FA grave au RÉ aigu.
2º Eviter tout intervalle chromatique, diminué ou augmenté.
3º Eviter les intervalles plus grands que la sixte mineure, sauf l'octave.
4º Eviter le double saut mélodique supérieur à la tierce.
5º Rechercher les notes à maintenir en place, et les mouvements conjoints.
6º Proscrire quintes et octaves consécutives, tant par mouvement contraire, que par mouvement direct.
7º Eviter les unissons.
8º Proscrire les croisements.
9º Proscrire les fausses relations de triton entre voix extrêmes.
10º Relire le Paragraphe 20 concernant l'arrivée par mouvement direct sur une quinte ou une octave.
11º Choisir de préférence une position large, avec une quinte ou une sixte entre les 3 voix supérieures, au lieu d'une position serrée (tierces et quartes), mais éviter d'avoir plus d'une octave de distance entre 2 voix, excepté entre le Ténor et la Basse.
12º *Faire la preuve* de la correction de l'enchaînement de chaque accord en reliant les voix 2 par 2, en suivant cet ordre:

Soprano avec Alto – Soprano avec Ténor
Soprano avec Basse – Alto avec Ténor
Alto avec Basse – Ténor avec Basse

1º Réaliser les marches suivantes selon les positions initiales données: 2 blanches maintenues seront remplacées par une ronde.



QUESTIONNAIRE

33. *Quelle note doit-on supprimer de préférence dans le cas où on est obligé d'avoir un accord incomplet?*

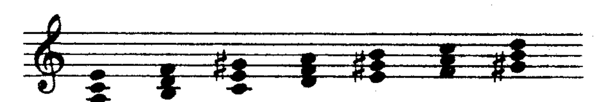
34. 1. *Qu'est-ce qu'une marche?*
2. *Comment doit-on réaliser une marche?*

Leçon 7

ACCORDS PARFAITS DU MODE MINEUR-CHIFFRAGE

GAMME MINEURE HARMONIQUE

35. Si l'on superpose à chaque degré de la gamme mineure harmonique sa tierce et sa quinte, en se servant exclusivement des notes fournies par la gamme, soit:



on obtient le classement suivant:

2 accords mineurs sur les 1er et 4e degrés:



2 accords majeurs sur les 5e et 6e degrés:



2 accords diminués sur les 2e et 7e degrés:



1 accord augmenté (formé de 2 tierces majeures), sur le 3e degré:



GAMME MINEURE MÉLODIQUE

36. Si l'on effectue la même expérience sur les deux gammes mineures mélodiques, on obtiendra, pour la gamme ascendante:

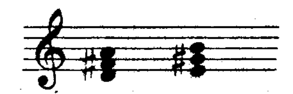


soit:

2 accords mineurs sur les 1er et 2e degrés:



2 accords majeurs sur les 4e et 5e degrés:



2 accords diminués sur les 6e et 7e degrés:



1 accord augmenté sur le 3e degré:

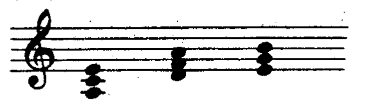


(soit la même division que pour la gamme harmonique, 2, 2, 2, 1, mais sur des degrés différents)

et pour la gamme descendante:



soit:

3 accords mineurs sur les 1er, 4e et 5e degrés: 

3 accords majeurs sur les 3e, 6e et 7e degrés: 

1 accord diminué sur le 2e degré: 

On remarquera qu'en faisant abstraction de la place des degrés qui se trouvent baissés d'une tierce, on retrouve forcément dans la gamme mineure descendante exactement les mêmes accords que dans la gamme majeure puisqu'elles sont toutes deux composées des mêmes notes:



Le tableau suivant donne les 13 accords fournis par les 3 mineurs, et nous renseigne sur:

1º La nature des accords
2º Leurs degrés
3º Les différents mineurs auxquels ils appartiennent.

Natures:	Min.	Dim.	Min.	Maj.	Aug.	Min.	Maj.	Min.	Maj.	Maj.	Dim.	Maj.	Dim.
Degrés:	I	II		III		IV		V		VI		VII	
(Mineurs:)													
Harm:	H	H			H	H			H	H			H
Ascend:	A		A		A		A		A		A		A
Descend:	D	D		D		D		D		D		D	

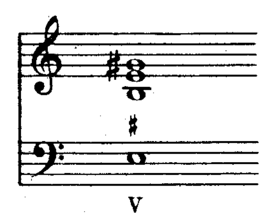
CHIFFRAGE

37. Chiffrer signifie: placer au-dessus d'une basse donnée des chiffres, des accidents ou des signes conventionnels qui indiquent précisément à l'élève la réalisation que l'on attend de lui.

L'accord parfait se chiffre: 5

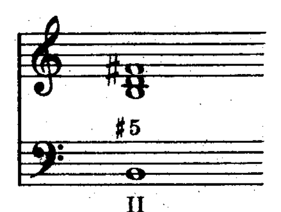
(Certains auteurs anciens distinguaient l'accord majeur chiffré: 5, et l'accord mineur chiffré: 3, mais cet usage est tombé en désuétude.)

On chiffre parfois: 3, pour indiquer l'accord parfait sans quinte, et 8, pour indiquer le redoublement de l'octave à la partie supérieure. Fréquemment, le chiffrage de l'accord parfait est *omis*. Un accident *seul* indique que la *tierce* de l'accord doit subir l'altération. C'est le cas du 5e degré du mineur harmonique:



Un accident placé à gauche d'un chiffre affecte l'intervalle représenté par ce chiffre. C'est le cas du 3e degré du mineur harmonique et du 2e degré du mineur ascendant:





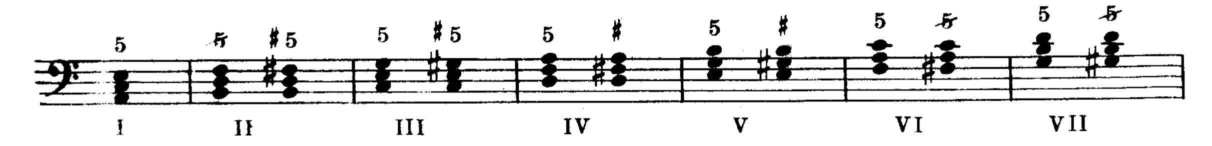
Un trait traversant un chiffre indique que l'intervalle représenté par ce chiffre est diminué. C'est le cas du 2e degré du mineur harmonique:



L'élève pourra donc rencontrer les indications de chiffrage suivantes:

- 5 ou aucune indication, pour l'accord parfait
- 3 pour un accord sans quinte
- 8 pour un redoublement d'octave au Soprano
- ♮5 ou ♯5 pour un accord de quinte augmentée ou pour un accord comportant une altération
- 5 barré pour un accord de quinte diminuée
- ♯, ♮ ou ♭ seul pour la tierce d'un accord parfait.

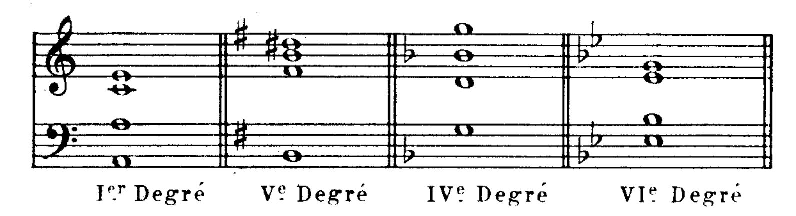
Voici le chiffrage que comportent les 13 accords des 3 modes mineurs:



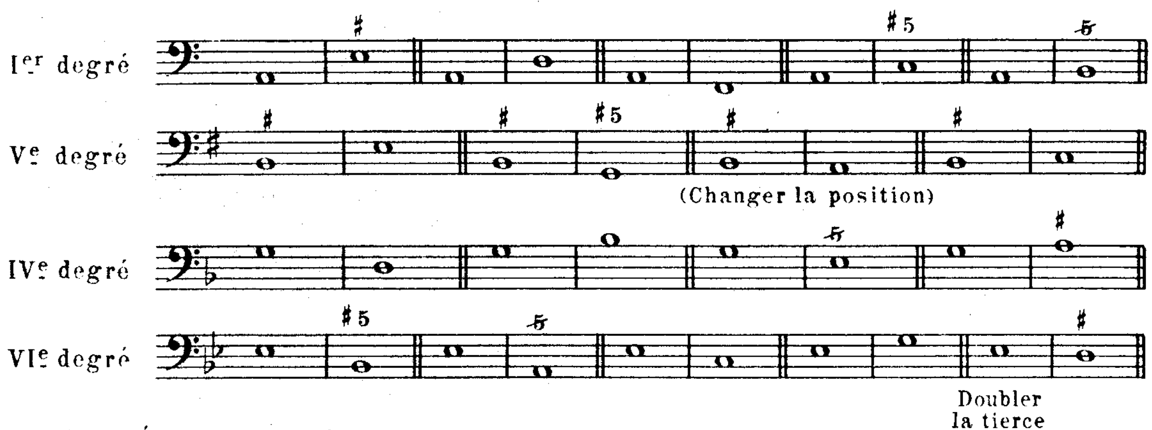
EXERCICES

1º Réaliser à 4 voix, dans les 4 clefs, les enchaînements suivants:

(On prendra pour l'accord initial de chaque exemple la même position, donnée ici pour chaque groupe d'exemples, sauf exceptions indiquées)



(On marquera sous chaque exemple la nature de l'enchaînement)



2º Réaliser les fragments suivants:



EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

L'élève réalisera les enchaînements précédents dans les 6 positions suivantes et en les transposant chromatiquement dans les 12 tons mineurs:



QUESTIONNAIRE

35. 1. *Quelles sortes d'accords parfaits donne la gamme du mode mineur harmonique?*

2. *Sur quels degrés se placent ces diverses sortes d'accords?*

36. 1. *Quelles sortes d'accords parfaits donne la gamme du mode mineur mélodique ascendant?*

2. *Sur quels degrés se placent ces diverses sortes d'accords?*

3. *Quelles sortes d'accords parfaits donne la gamme du mode mineur mélodique descendant?*

4. *Sur quels degrés se placent ces diverses sortes d'accords?*

5. *Combien d'accords de 3 sons donnent les 3 mineurs réunis?*

6. *Citez-les dans l'ordre des degrés.*

37. 1. *Comment chiffre-t-on un accord parfait majeur ou mineur?*

2. » » » » *privé de sa quinte?*

3. » » » » *dont la fondamentale est redoublée au Soprano?*

4. » » » » *de quinte diminuée?*

5. » » » » *de quinte augmentée?*

6. *Que signifie un accident seul placé au-dessus de la portée?*

7. *Indiquer le chiffrage des 13 accords des différents modes mineurs, dans l'ordre des degrés.*

Leçon 8

EMPLOI DES DEGRÉS MINEURS
RÉALISATION DANS LES VOIX

EMPLOI DES DEGRÉS MINEURS

38. Dans le mode mineur, les degrés portant des accords mineurs ou majeurs sont plus fréquemment employés que ceux qui portent des accords diminués ou augmentés. Il s'ensuit que l'on rencontrera surtout:

1º dans le mineur harmonique:

le 1er degré mineur
le 4e degré mineur
le 5e degré majeur
le 6e degré majeur

et, occasionnellement: le 2e degré diminué

2º dans le mineur mélodique ascendant:

le 1er degré mineur
le 2e degré mineur
le 4e degré majeur
le 5e degré majeur

3º dans le mineur mélodique descendant:

le 1er degré mineur
le 4e degré mineur
le 5e degré mineur

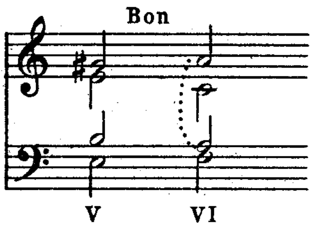
le 3e degré majeur
le 6e degré majeur
le 7e degré majeur

39. On considère comme bons degrés dans le mode mineur, (ainsi que dans le mode majeur), les 1er, 4e et 5e degrés, quoique leur importance n'y soit pas aussi indiscutable (voir § 27). Il est à constater que ces 3 degrés, dans le mineur, sont les seuls qui ne comportent jamais d'accord augmenté ou diminué:

le 1er étant toujours mineur
le 4e pouvant être majeur ou mineur
le 5e pouvant être majeur ou mineur

ENCHAÎNEMENTS DE SECONDE

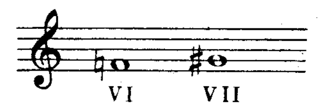
40. Il convient d'ajouter que le 6e degré harmonique joue un rôle important, car il est placé sur une note modale. Il s'ensuit que de fréquents enchaînements de seconde, toujours délicats à harmoniser, (voir § 32) se produisent entre ce 6e degré et le 5e (Dominante). Cet enchaînement nécessite, dans les positions les plus employées, le redoublement de la tierce du 6e degré, ce qui ne présente pas d'inconvénient, cette tierce étant la tonique.



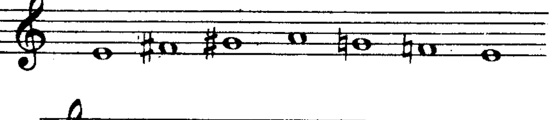
RÉALISATION DANS LES VOIX

41. SECONDE AUGMENTÉE MÉLODIQUE

Ainsi qu'on l'a vu au § 18, il est interdit d'employer l'intervalle mélodique de seconde augmentée qui se place entre les 6ᵉ et 7ᵉ degrés du mineur harmonique:



L'élève, pour se conformer à cette règle, devra donc user, soit des mineurs mélodiques ascendant et descendant:



soit avoir recours à la tonique comme note mélodique intermédiaire:

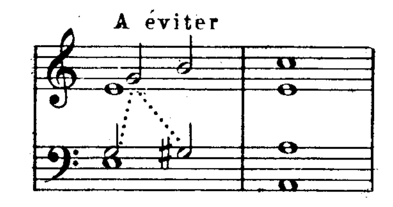


FAUSSE RELATION D'OCTAVE

Il est défendu de faire entendre les deux termes d'un mouvement chromatique (de demi-ton) dans deux voix différentes, soit au demi-ton, soit à l'octave ou son redoublement:



Le mouvement chromatique, dont l'usage doit être exceptionnel, ne peut donc avoir lieu que dans une seule voix. Le redoublement de l'un des termes de la fausse relation (sous-entendu: d'octave) atténue cette dernière, mais ne peut suffire à en détruire l'impression:



EXERCICES

1º Réaliser les Marches suivantes:
(Les intervalles augmentés, diminués et chromatiques sont tolérés dans les Marches)



2º Réaliser les basses suivantes:



QUESTIONNAIRE

38. 1. *Quels sont, dans le mineur harmonique, les degrés qui portent des accords parfaits majeurs ou mineurs?*

2. *Quels sont, dans le mineur mélodique ascendant, les degrés qui portent des accords parfaits majeurs ou mineurs?*

3. *Quels sont, dans le mineur mélodique descendant, les degrés qui portent des accords parfaits majeurs ou mineurs?*

39. 1. *Quels sont les bons degrés du mode mineur?*

2. *Pour quelle raison ces degrés sont-ils considérés comme bons?*

40. *Quelle particularité présente la réalisation de l'enchaînement du 5º degré du mineur harmonique au 6º degré?*

41. 1. *Comment doit-on faire pour éviter l'intervalle mélodique de seconde augmentée?*

2. *Qu'est-ce que la fausse relation d'octave?*

Chapitre III
LE CHANT DONNÉ

Leçon 9
TRIADES MÉLODIQUES

42. Si, au lieu de proposer à l'élève une basse chiffrée à réaliser, on lui donne un chant de soprano à accompagner, il devra auparavant apprendre à déterminer:

1º La physionomie de chacun des groupes qui entoure une note principale, par l'étude des "triades mélodiques" et des "tétracordes".

2º Les repos ou les césures qui ponctuent la phrase, par l'étude des "cadences".

3º Les reproductions symétriques de formules, ou marches.

TRIADES MÉLODIQUES DU MODE MAJEUR

43. On appelle triade mélodique un groupe de notes construit sur 3 sons conjoints. Ex:

Ces groupes sont construits sur la triade:



Une triade s'énonce par ordre ascendant: DO, RÉ, MI.

Si l'on prend successivement les 7 degrés de la gamme majeure comme point de départ d'une triade mélodique, on obtiendra 3 natures de triades qui se grouperont ainsi:

1º 3 Triades majeures composées de 2 tons:



2º 2 Triades mineures composées d'un ton et d'un demi-ton:



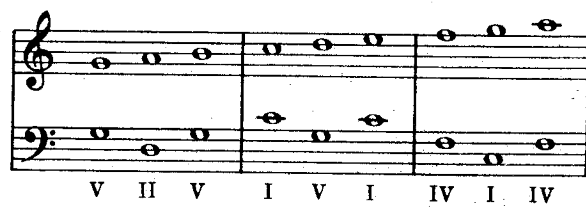
3º 2 Triades de médiante composées d'un demi-ton et d'un ton:



44. Le principe d'harmonisation d'une triade consiste en un enchaînement de quarte suivi du retour au degré initial, soit un double enchaînement de quarte, afin que les 2 notes formant tierce aient la même fondamentale. Ex:



Voici donc, selon ce principe, l'harmonisation des triades du 1er groupe disposées par mouvement conjoint au soprano:



Cette harmonisation, de *Quarte inférieure*, est dite: Parfaite.

On remarquera que ces 3 triades majeures, qui reposent sur les bons degrés (I-IV-V), utilisent presque exclusivement les accords de ces 3 bons degrés.

A. L. 19.489

45. Si l'on examine maintenant les triades, non pas du 2e groupe, mais du 3e, soit:



On verra que leur harmonisation la plus naturelle placera entre 2 accords semblables celui de leur sous-dominante, c'est-à-dire l'enchaînement dit: Plagal



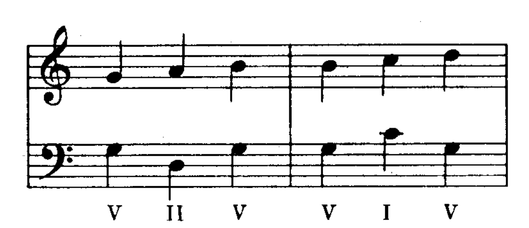


Ces 2 groupes de triades se complètent heureusement les unes les autres pour les 2 raisons suivantes:

1º Elles emploient presque exclusivement les bons degrés (à l'exception du second degré)

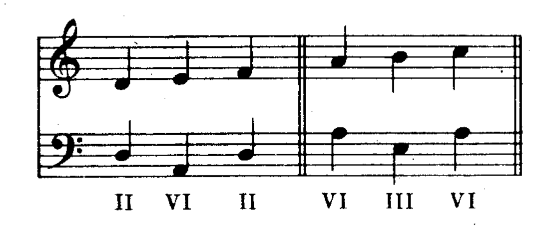
2º Elles présentent une alternance bien équilibrée du 4e et du 5e degré avec le premier, soit:



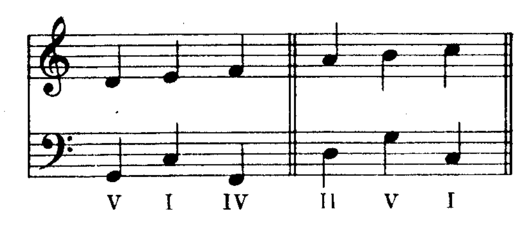


46. Reste le groupe nº 2 (des triades mineures) dont l'harmonisation est hybride.

Elles peuvent employer uniquement des degrés secondaires (ce qui donne une succession *terne* d'accords mineurs)

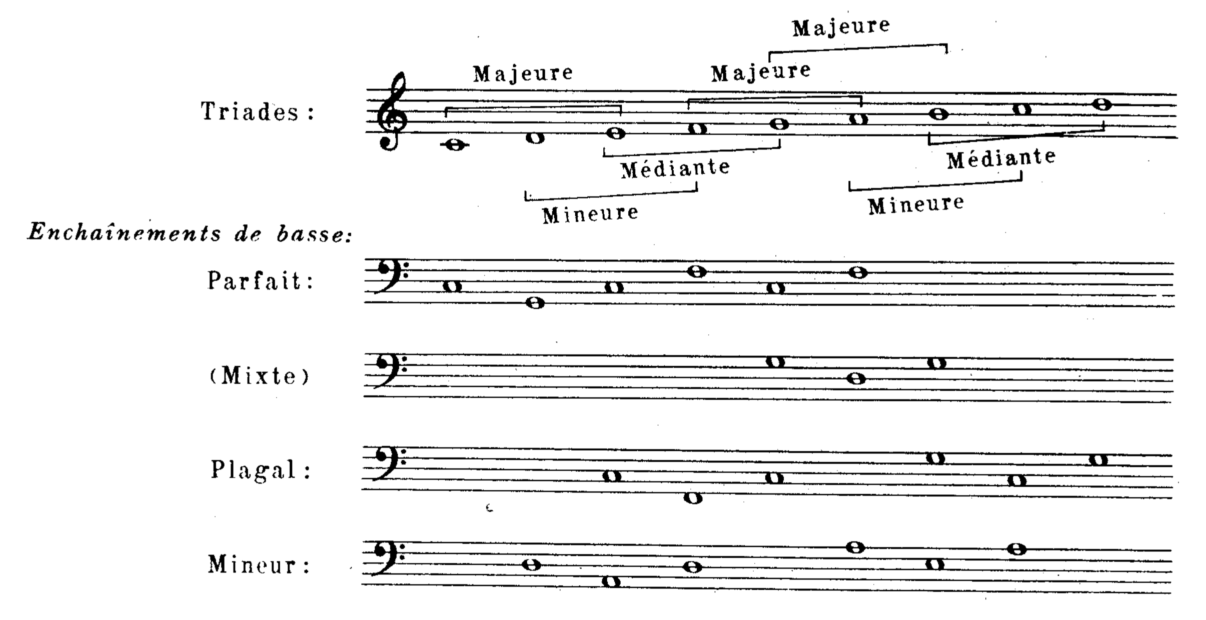


ou emprunter aux triades des autres groupes, ce qui les rend dissymétriques:

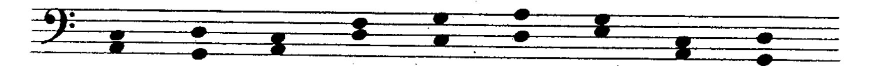


Cette deuxième harmonisation est plus fréquente.

47. Si l'on réunit en une gamme toutes les triades du mode majeur, et que l'on place au-dessous les diverses harmonisations possibles, on obtiendra un tableau qui indiquera à l'élève les fondamentales les plus souvent utilisées sous chaque degré de la gamme, soit:



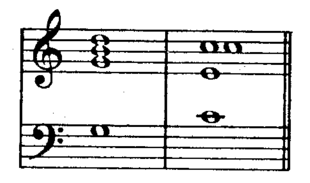
ce qui, en résumé, rend possibles, sous chaque note, les fondamentales suivantes:



RÉALISATIONS À 4 VOIX DES HARMONISATIONS PRÉCÉDENTES

48. Lorsque la triade majeure du 1er degré (DO, RÉ, MI) conclut sur la tonique par degré conjoint, (soit: RÉ, DO), elle pose un problème délicat concernant la loi de sensible. En effet, l'élève se trouve devant le dilemme suivant:

ou bien écrire un unisson, ou tout au moins un accord incomplet:

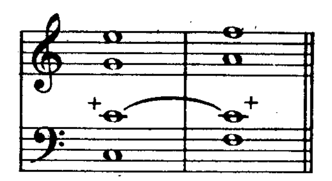


ou bien enfreindre la règle de sensible:

C'est pourquoi on tolèrera les "licences" de sensibles au cours de ce chapitre. Elles redeviendront, du reste, inutiles aussitôt que l'élève étudiera les renversements. Il aura, de ce fait, beaucoup plus de choix dans la ligne de la basse, et pourra y introduire la sensible.

49. L'élève recherchera les occasions de maintenir une note *immobile,* commune dans la même voix à plusieurs enchaînements successifs.

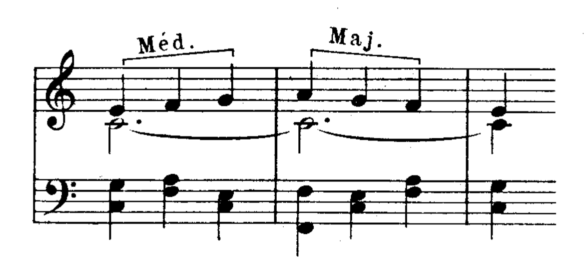
On sait que la tonique est commune à l'accord du 1er et du 4e degré. Ex:

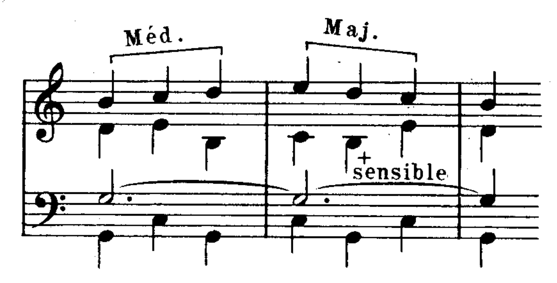


et la dominante commune au 1er et au 5e degré:



C'est l'une de ces 2 notes (la tonique et la dominante) que l'élève aura souvent l'occasion de maintenir immobile:





C'est principalement dans ces cas que la loi de sensible peut subir des licences.

SYNCOPE D'ACCORDS

50. Lorsqu'un accord est attaqué sur le dernier temps d'une mesure et maintenu sur le 1er temps de la mesure suivante, on dit qu'il y a "syncope d'accord".

La syncope d'accord donnant une sensation harmonique *boîteuse* est défendue. Il faut, en ce cas, renoncer à l'harmonisation naturelle de la triade.

EXERCICES

TRIADES DU MODE MAJEUR

1º Réaliser les fragments suivants:



2º Réaliser les chants donnés suivants:



QUESTIONNAIRE

42. *Quels sont les principaux éléments mélodiques que l'élève doit apprendre à reconnaître dans un chant donné?*

43. 1. *De quoi se compose une triade mélodique?*
 2. *Combien y a-t-il de natures différentes de triades?*
 3. *Sur quels degrés se présentent ces différentes natures de triades?*

44. 1. *Quel est le principe naturel d'harmonisation d'une triade?*
 2. *Quelle est l'harmonisation des triades du 1er groupe?*

45. 1. *Quelle est l'harmonisation des triades du 3e groupe?*
 2. *Pour quelle raison ces 2 groupes se complètent-ils?*

46. *Quelles sont les harmonisations possibles des triades du 2e groupe?*

48. *Dans quel cas peut-on enfreindre la règle de sensible?*

49. *Quelles sont les notes que l'on peut le plus facilement maintenir immobiles?*

50. *Qu'est-ce que la syncope d'accord?*

Leçon 10

TRIADES DU MODE MINEUR

51. Les noms précédemment donnés aux natures de triades déjà vues (majeures, mineures, médianes) seront conservés pour plus de clarté, mais l'élève verra immédiatement que leur rôle et leur harmonisation diffèrent totalement.

Le mineur harmonique présente:



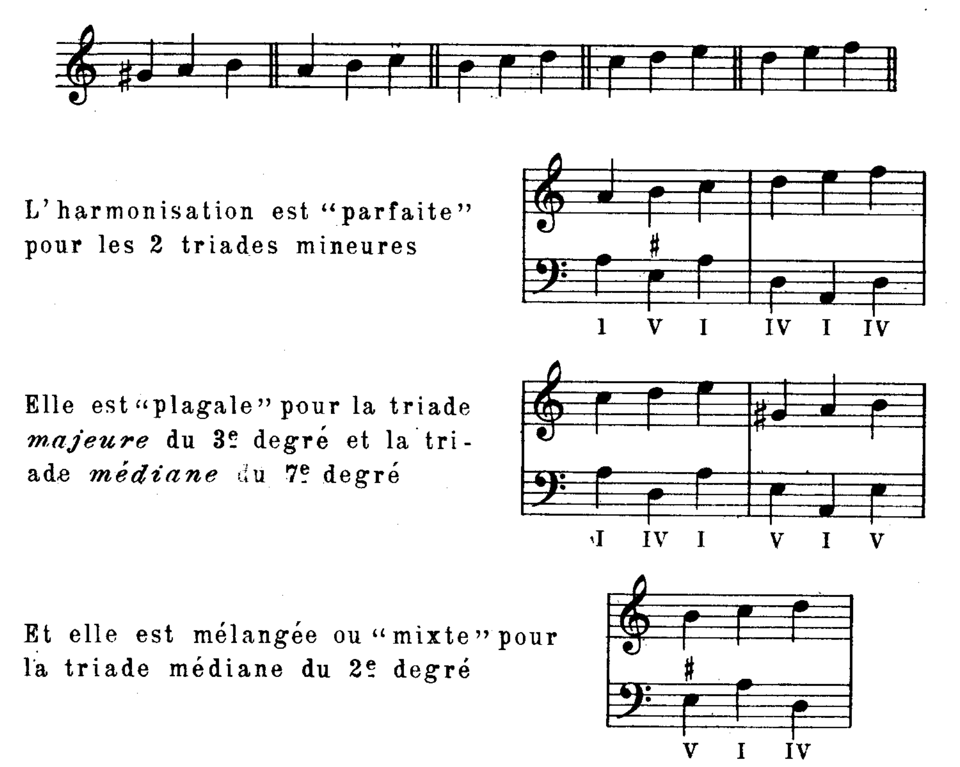
2 triades mineures — 2 triades médianes

1 triade majeure

toutes déjà vues, et 2 triades contenant des intervalles augmentés:

utilisables seulement si l'on s'arrange pour éviter l'intervalle mélodique augmenté. Ex:

On peut laisser ces 2 dernières triades de côté et avoir quand même les 7 sons de la gamme en utilisant les 5 premières triades, ainsi que le montre le tableau suivant:



L'harmonisation est "parfaite" pour les 2 triades mineures

Elle est "plagale" pour la triade *majeure* du 3e degré et la triade *médiane* du 7e degré

Et elle est mélangée ou "mixte" pour la triade médiane du 2e degré

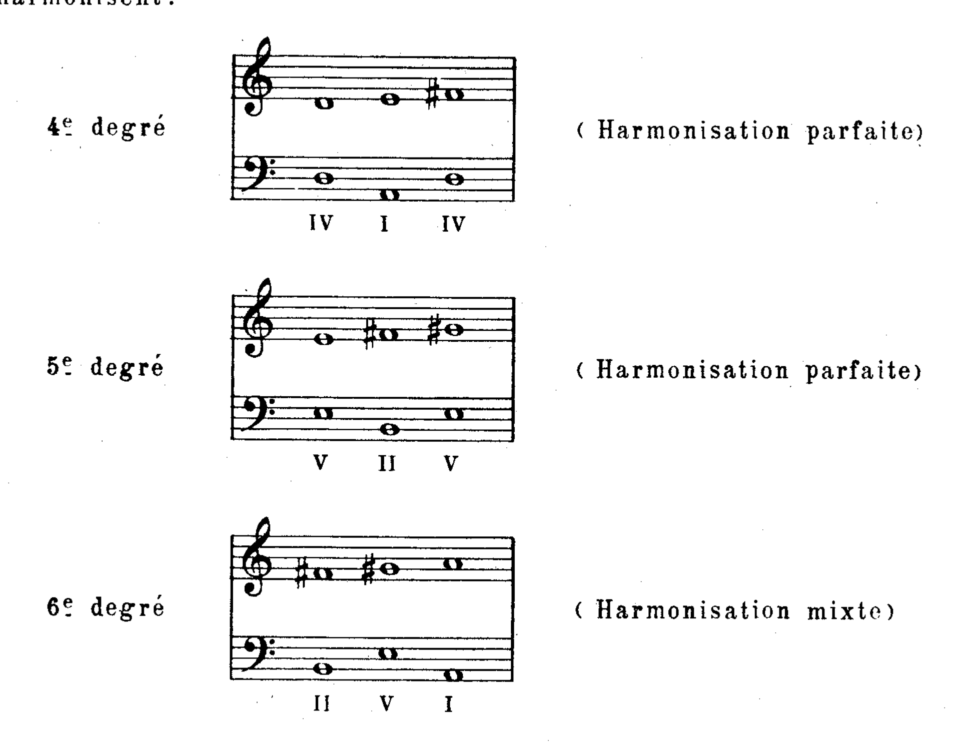
52. Le mineur mélodique ascendant comporte 4 triades semblables à celles du mineur harmonique sur les:

1er degrés (LA - SI - DO)
2e » (SI - DO - RÉ)
3e » (DO - RÉ - MI)
7e » (SOL# - LA - SI)

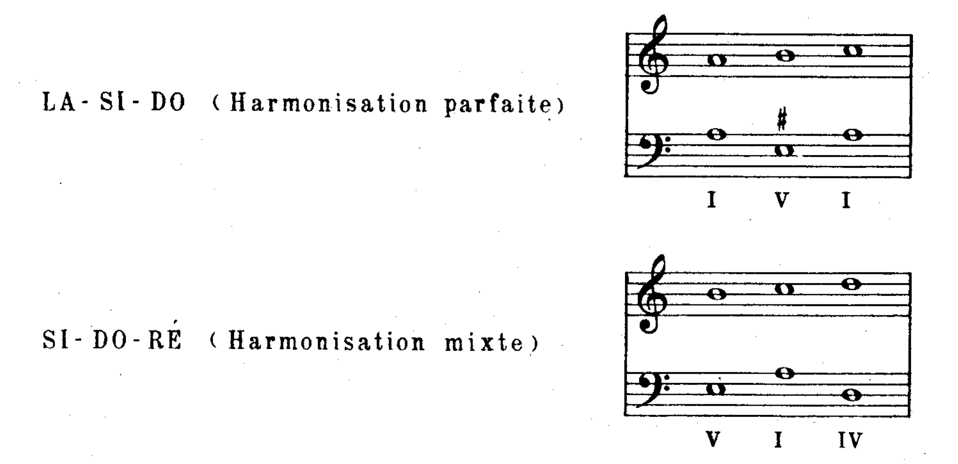
Les triades des:

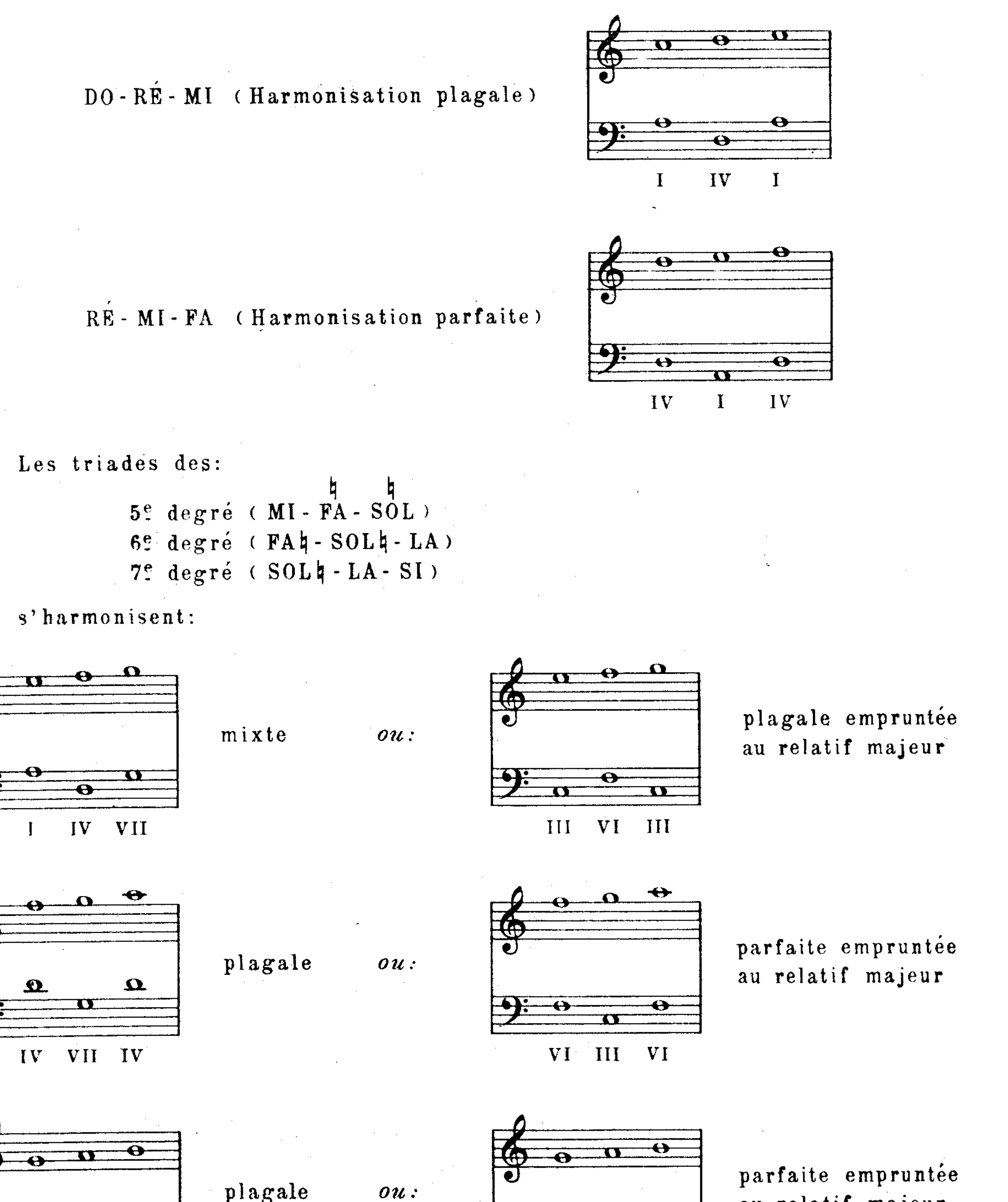
4e degrés (RÉ - MI - FA#)
5e » (MI - FA# - SOL#)
6e » (FA# - SOL# - LA)

s'harmonisent:



53. Dans le mineur *mélodique* descendant, les 4 premières triades sont empruntées au mineur harmonique:





54. Si l'on réunit les triades utilisées par les 3 mineurs, et que l'on place au-dessous les diverses harmonisations possibles, on obtiendra un triple tableau qui indiquera à l'élève les fondamentales les plus souvent utilisées sous chaque degré des 3 gammes, soit:

										REPRISE	
DEGRÉS	I	II	III	IV	V	VI		VII		I	II
NOTES	LA	SI	DO	RÉ	MI	FA♮	FA#	SOL♮	SOL#	LA	SI
Mineur HARMONIQUE	LA	SI	DO	RÉ	MI	FA♮			SOL#	LA	SI
Harmonisations											
Parfaite	LA	MI#	LA ⋮	RÉ	LA	RÉ					
Plagale			LA	RÉ	LA				MI#	LA	MI#
Mixte		MI#	LA	RÉ							
Mineur ASCENDANT	LA	SI	DO	RÉ	MI		FA#		SOL#	LA	SI
Harmonisations				RÉ#	LA		RÉ#				
Parfaite	LA	MI#	LA		MI#		SI		MI#		
Plagale			LA	RÉ#	LA				MI#	LA	MI#
Mixte		MI#	LA	RÉ#			SI		MI#	LA	
Mineur DESCENDANT	LA	SI	DO	RÉ	MI	FA♮		SOL♮		LA	SI
Harmonisations											
Parfaite	LA	MI	LA ⋮	RÉ	LA	RÉ					
						RÉ		SOL		RÉ	
Plagale			LA	RÉ	LA			MI		LA	MI
Mixte		MI	LA	RÉ ⋮	LA	RÉ		SOL			
Emprunt au Majeur											
Parfaite						FA		DO		FA	
								SOL		RÉ	SOL
Plagale					DO	FA		DO			

Le résumé du tableau précédent donne comme fondamentales pour chaque degré:

Degrés:	LA(I)	SI(II)	DO(III)	RÉ(IV)	MI(V)	FA♮(VI)	FA#(VI)	SOL♮(VII)	SOL#(VII)
Fondam:	LA(I)		DO(III)	RÉ(IV)	MI(V)	FA(VI)	FA#(VI)	SOL (VII)	
	FA(VI)	SOL(VII)	LA(I)		DO(III)	RÉ(IV)	RÉ(IV)	MI(V)	MI(V)
	RÉ(IV)	MI(V)			LA(I)		SI(II)	DO(III)	

ce qui ne veut nullement dire que les autres octaves, tierces ou quintes inférieures de chaque degré donné au Soprano soient impossibles. On le verra, du reste, au cours de ce même chapitre.

EXERCICES

1º Réaliser les fragments suivants:



2º Réaliser les chants donnés suivants:



QUESTIONNAIRE

51. 1. *Quelles sont les triades données par le mineur harmonique?*
2. *Quelles sont leurs harmonisations naturelles?*

52. 1. *Quelles sont les triades formées par le mineur mélodique ascendant?*
2. *Dire celles qui sont communes aux mineurs harmonique et ascendant.*

53. *Quelles sont les triades du mineur descendant?*

Leçon 11

TÉTRACORDES DU MODE MAJEUR

55. Il est rare qu'une note principale, ou centrale, ou *dominante* (comme l'on disait au Moyen-âge), soit accompagnée seulement de ses deux voisines immédiates, supérieure et inférieure. Presque toujours, une quatrième note, également conjointe, vient compléter la physionomie du groupe.

Cette note achève le *tétracorde*, c'est-à-dire la succession de quatre notes voisines.

On verra clairement, dans l'exemple populaire suivant, quel complément tonal, modal et mélodique le FA vient apporter aux autres notes.

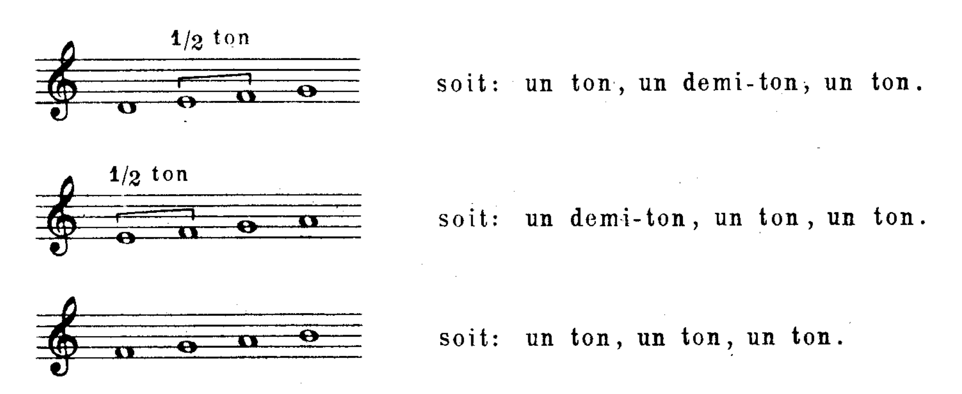


Si, aux 7 notes de la gamme, on ajoute la tonique, à l'aigu, on aura un nombre de notes divisibles par 2, soit 8. On notera alors la symétrie des 2 tétracordes contenus dans l'octave d'UT, soit:



contenant chacun 2 tons et un demi-ton à l'aigu.

En prenant tour à tour comme nouvelles bases de tétracordes les notes contenues dans le premier tétracorde, on obtient 3 autres natures de tétracordes qui sont:



Les 4 tétracordes diffèrent entre eux par l'abaissement progressif du demi-ton qui, finalement, disparaît.

Nous avons vu que le tétracorde de SOL est symétrique à celui de DO.

Nous pouvons constater également que celui de LA est symétrique à celui de RÉ, soit:
un ton, un demi-ton, un ton.

et que celui de SI est symétrique à celui de MI, soit:
un demi-ton, un ton, un ton.

Le tétracorde de FA, qui contient 3 tons, n'a pas de tétracorde symétrique, puisque la gamme diatonique ne contient que 7 sons.

56. En se basant sur les triades, déjà étudiées, il est facile de découvrir les fondamentales qui harmonisent le plus naturellement les différents tétracordes.

On partira d'un principe analogue en cherchant à harmoniser la note de départ et sa tierce par la même fondamentale.

On obtiendra, selon cette méthode:

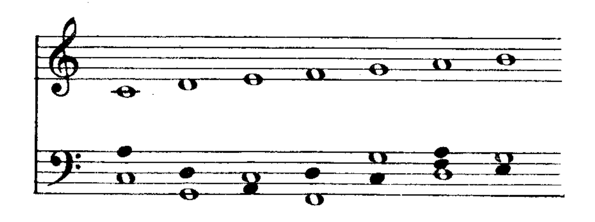
Ier IVe

IIe Ve

IIIe VIe

VIIe

Si l'on réunit, sous la gamme de DO, les différents tétracordes, on obtiendra une basse double ou triple même qui réunira les différentes fondamentales que l'on peut choisir pour chaque note de la gamme, soit:



EXERCICES

Réaliser les exemples suivants:


Tétracordes majeurs



QUESTIONNAIRE

55. 1. *De quoi se compose un tétracorde ?*
2. *Combien la gamme majeure contient-elle de natures différentes de tétracordes?*
3. *Quelles symétries rencontre-t-on entre eux?*

56. 1. *Quelles sont les fondamentales naturelles des tétracordes majeurs ?*
2. » » » » » *mineurs ?*
3. » » » » » *de médiante ?*
4. » » » » » *de triton ?*

Leçon 12

TÉTRACORDES DU MODE MINEUR

57. Voici le tableau des tétracordes fournis par le mode mineur harmonique:

Ier — tétracorde mineur

IIe — tétracorde de médiante

IIIe — tétracorde majeur

IVe — augm. — intervalle augmenté au sommet du tétracorde

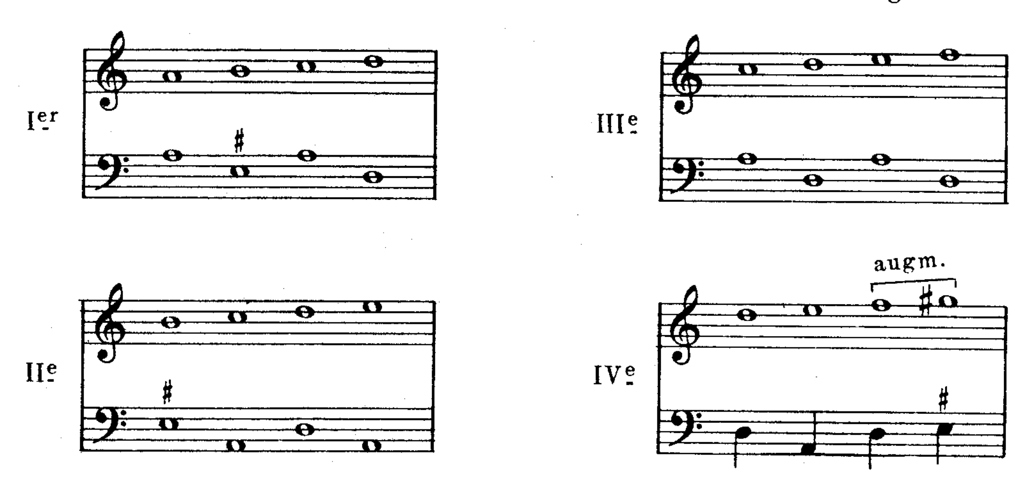
Ve — augm. — intervalle augmenté au milieu du tétracorde

VIe — augm. — intervalle augmenté en bas du tétracorde

VIIe — tétracorde de quarte diminuée

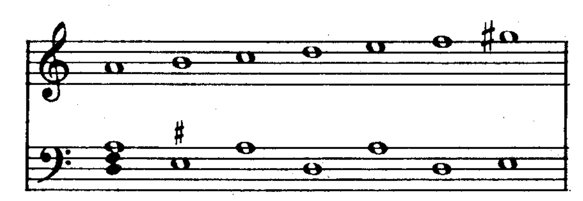
Les tétracordes des IVe, Ve et VIe degrés contenant des intervalles augmentés, leur emploi est soumis aux précautions mélodiques consignées au § 51.

Voici l'harmonisation des tétracordes du mineur harmoniques, y comprise celle (plus vague et sujette à changement) des tétracordes à intervalles augmentés:

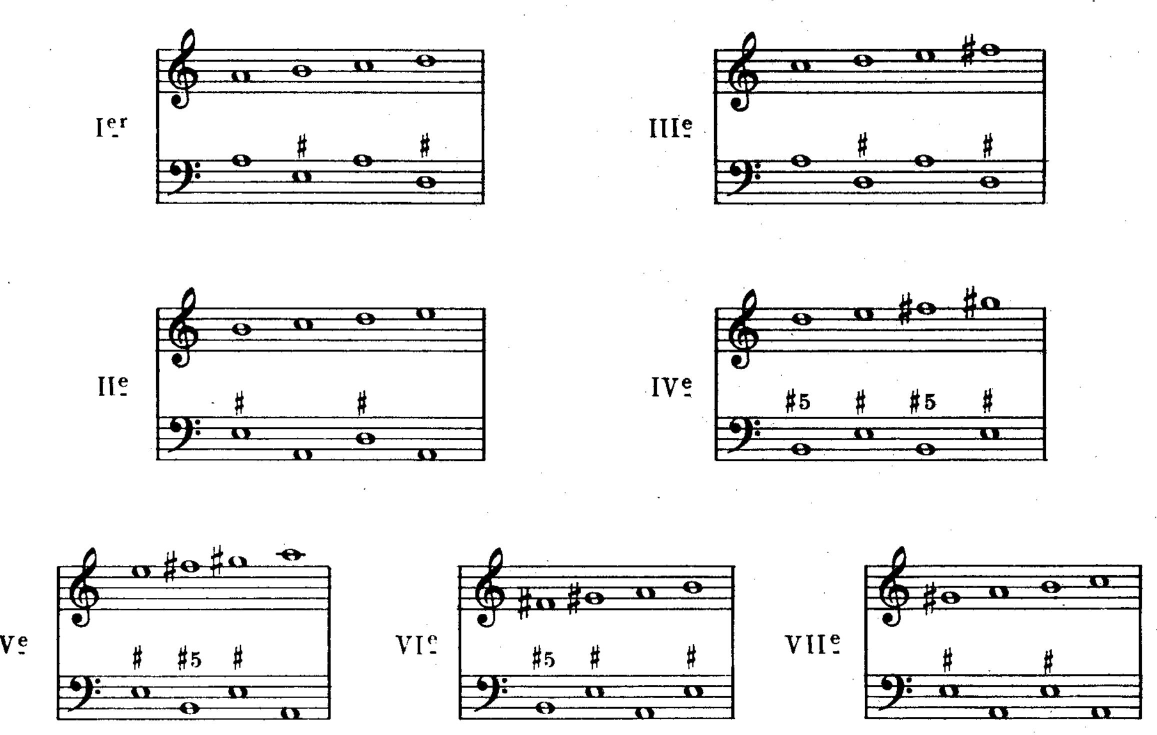




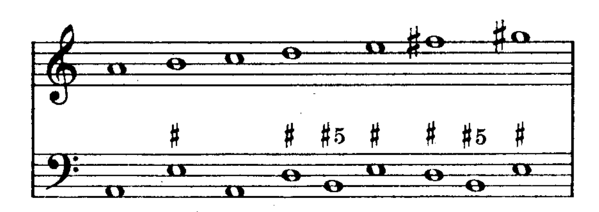
Le tableau suivant résume les différentes fondamentales possibles pour chaque degré du tableau précédent:



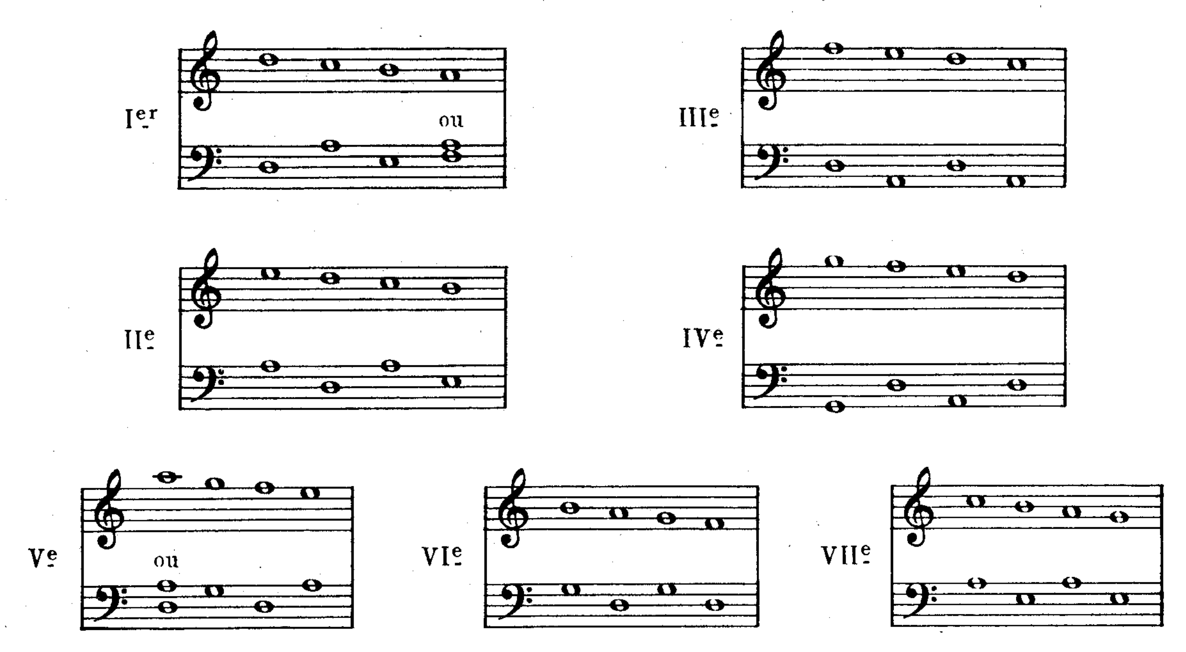
58. Voici le tableau des tétracordes du mineur ascendant, avec leur harmonisation:



Le tableau suivant résume les fondamentales de chaque degré du tableau précédent:



59. Voici le tableau des tétracordes du mineur descendant, avec leur harmonisation:



Le tableau suivant résume les fondamentales de chaque degré du tableau précédent:



EXERCICES

Réaliser les chants donnés suivants:



QUESTIONNAIRE

58. 1. *Combien le mineur harmonique présente-t-il de tétracordes?*
2. *Lesquels, en LA mineur?*

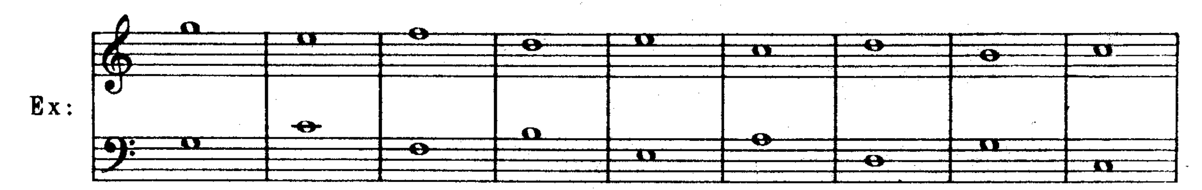
59. *Citez en LA mineur les notes des tétracordes du mineur mélodique ascendant, et leurs fondamentales naturelles?*

Leçon 13

MARCHES

60. Un chant donné ne comporte pas forcément que des mouvements conjoints. Il peut présenter des reproductions symétriques d'intervalles qu'il convient d'harmoniser selon le principe des Marches.

Ex:



Et un mouvement conjoint continu de 4 notes au moins peut donner lieu à une reproduction d'enchaînement de quarte:



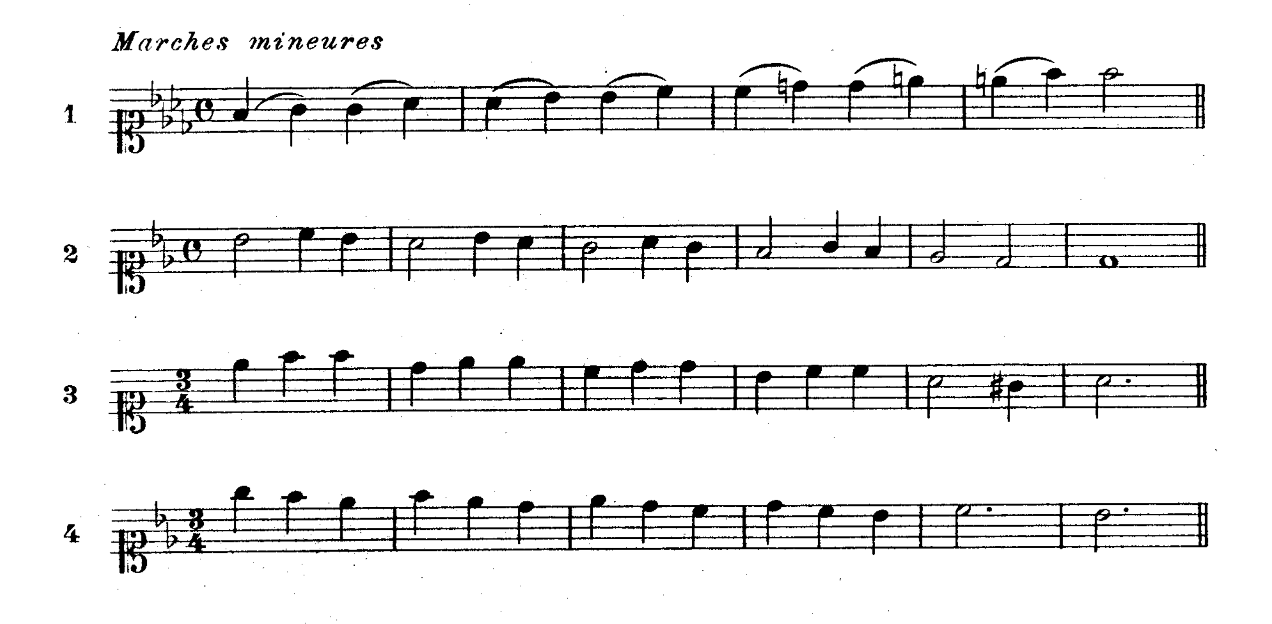
EXERCICES

Réaliser les marches suivantes:

Marches majeures



(Chaque note doit être considérée successivement comme octave, tierce et quinte de fondamentales différentes)



QUESTIONNAIRE

60. 1. *Dans quel cas reconnaît-on qu'un chant donné comporte une marche à la basse?*

2. *Un mouvement conjoint continu peut-il donner lieu à une marche?*

Leçon 14

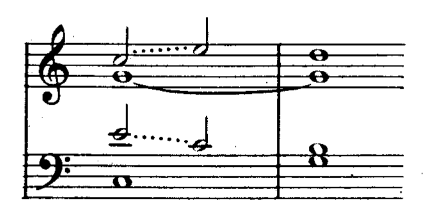
ÉCHANGES

61. Lorsqu'un chant donné contient des intervalles disjoints, ou des arpèges, directs ou brisés, il y a souvent lieu de pratiquer des échanges de notes entre les voix afin que l'harmonie soit complète:

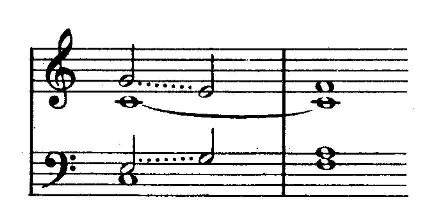
Ex: 

L'échange peut être effectué, par mouvement semblable ou contraire:

1º Entre la tierce et la fondamentale.



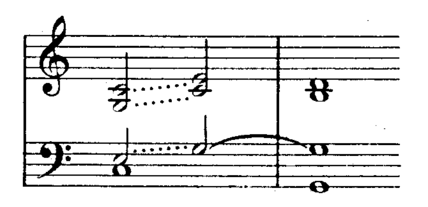
2º Entre la tierce et la quinte



L'échange trouve plus souvent son emploi par mouvement contraire que par mouvement direct, à cause des positions écartées qu'entraîne l'échange direct.



Il ne faut pas confondre les échanges avec les changements de position, qui, le plus souvent, intéressent 2 voix.



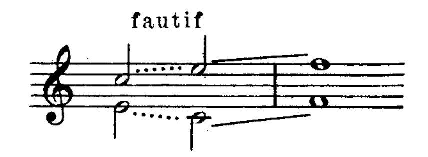
62. Voici les lois régissant les quintes et les octaves:

1º Il est *permis* d'aboutir sur une quinte ou une octave par mouvement direct disjoint, dans 2 voix, y compris les extrêmes:

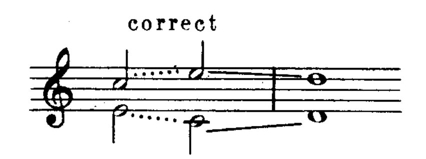
La présence des notes communes explique cette permission.



2º Lorsqu'un échange simple aboutit sur une octave, il y a faute d'octave si cette octave d'arrivée est *en dehors* des 2 termes de l'échange:

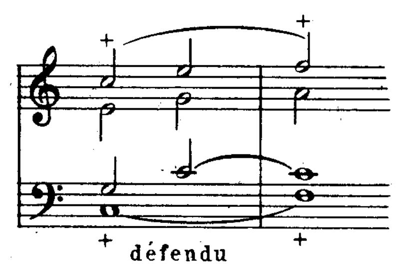


Mais si l'octave d'arrivée est contenue *entre ces 2 termes*, la faute n'existe plus:



3º Souvent un changement de position donne lieu à 2 quintes ou 2 octaves dans 2 accords consécutifs. Il faut, dans ces cas:

A _ Éviter *absolument* les quintes et les octaves entre les voix extrêmes et sur les *premiers* temps des mesures:



B _ S'efforcer d'éviter les octaves entre les voix *extrêmes* sur tous les temps, et sur les *premiers* temps entre toutes les voix:



EXERCICES

1º Réaliser les marches suivantes:



Mineures



2º Réaliser les exemples suivants:



QUESTIONNAIRE

61. 1. *Dans quel cas reconnaît-on qu'un chant donné doit donner lieu à des échanges?*

2. *Sous quelles formes l'échange se présente-t-il?*

3. *Entre quels intervalles rencontre-t-on l'échange?*

4. *Dans quel sens rencontre-t-on le plus souvent l'échange?*

5. *Quelle différence y a-t-il entre l'échange et le changement de position?*

62. 1. *Quelle est la tolérance concernant les quintes et les octaves directes auxquelles l'échange donne lieu?*

2. *Quelles sont les lois qui régissent les quintes ou les octaves, en cas d'échange?*

Leçon 15
CADENCES

63. Une phrase mélodique présente presque toujours, toutes les 4 ou 8 mesures, une césure ou un repos que l'on nomme cadence (de cadere: tomber). Parfois cette cadence se rencontre toutes les 3 mesures: c'est alors la phrase ternaire.

La dominante joue dans les cadences un rôle prépondérant de préparation ou de suspension.

La tonique, lorsqu'elle intervient, joue un rôle conclusif.

Les cadences coïncident *toujours* avec un sectionnement de la phrase. L'élève les reconnaîtra, soit à la possibilité d'une respiration, soit à la durée d'une note plus longue annonçant un repos.

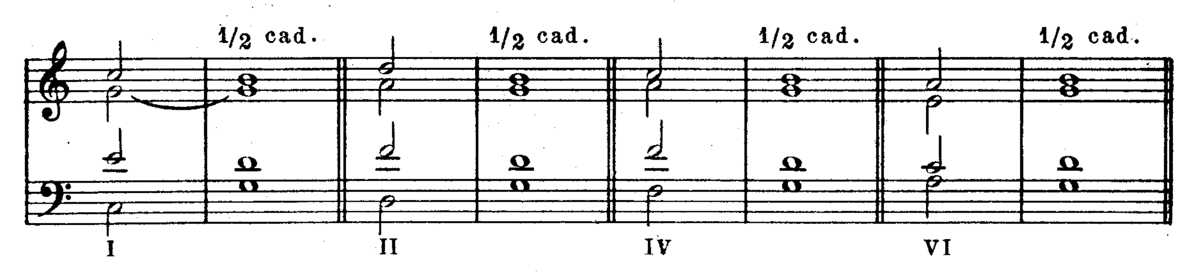
Il y a 4 sortes de cadences qui sont:

1º La cadence *parfaite* qui enchaîne le Vº degré au Ier. Son caractère conclusif s'affirme encore si la partie supérieure aboutit à la tonique.

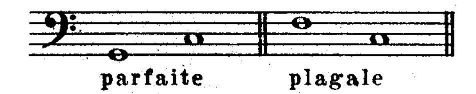




2º La *demi-cadence* qui reste suspendue sur le Vº degré, quel que soit le degré qui le précède.



3º *La cadence plagale* qui enchaîne le IVº degré (la sous-dominante) au Ier
Cette cadence est, pour ainsi dire, symétrique à la cadence parfaite.



Elle s'emploie souvent immédiatement après la cadence parfaite pour renforcer le repos tonal. On la rencontre surtout à la conclusion d'une phrase ou d'une période:

parfaite plagale

4° *La cadence rompue* qui s'oppose à la cadence parfaite, et substitue au Ier degré attendu un autre degré quelconque. On peut dire qu'elle est symétrique à la demi-cadence qui enchaîne la plupart des degrés au Ve, alors que la cadence rompue enchaîne le Ve à ces mêmes degrés, sauf au Ier.

rompue sur IIe rompue sur IVe rompue sur VIe

(L'élève verra plus tard que la cadence rompue peut aussi être modulante)

64. Les cadences offrent une certaine analogie avec la ponctuation littéraire. On peut dire que:

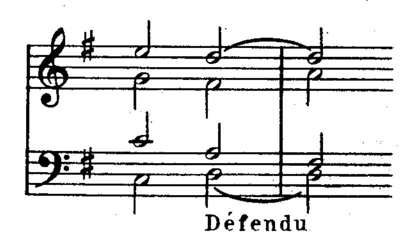
la cadence parfaite correspond au point après une phrase
la demi-cadence correspond à la virgule
la cadence plagale correspond au point placé à la fin d'un alinéa
la cadence rompue correspond aux 2 points (:)

65. Pour réaliser les chants donnés suivants, on devra procéder successivement aux opérations ci-après:

1° Déterminer les cadences.
2° Définir les triades, les tétracordes, les marches.
3° Écrire les fondamentales et chiffrer.
4° Réaliser les 2 voix intérieures.

On observera, en outre, les principes suivants:

1° Eviter les syncopes d'accords (§ 50)
2° Rechercher les notes tenues dans la même voix (§ 49)
3° Eviter de lier, seules, les 2 voix extrêmes, entre 2 mesures.



EXERCICES

Réaliser les fragments suivants:



EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Réaliser au clavier les cadences précédentes, dans une seule position, en les transposant chromatiquement dans les 12 tons, et sans consulter le devoir qui aura été écrit précédemment.

Réaliser les chants donnés suivants:



L'élève trouvera le plus souvent 2 cadences, l'une à la 4e mesure, l'autre a la mesure finale.

QUESTIONNAIRE

63. 1. *Qu'est-ce qu'une cadence?*

2. *Quel rôle joue la dominante dans une cadence?*

3. *Quel rôle joue la tonique?*

4. *Comment reconnaitre dans un chant donné l'endroit où une cadence est nécessaire?*

5. *Combien y a-t-il de sortes de cadences?*

Quelles symétries pourrait-on établir entre les diverses sortes de cadences?

64. *Quelles analogies les cadences offrent-elles avec la ponctuation?*

65. *Comment doit-on procéder pour réaliser un chant donné?*

Chapitre IV

RENVERSEMENTS

Leçon 16

ACCORDS DE SIXTE DU MODE MAJEUR

66. Renverser un accord, c'est mettre à sa basse une note autre que sa fondamentale.

Avec les accords de 3 sons, 2 renversements sont possibles:

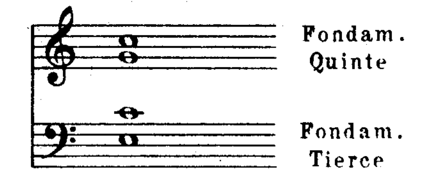
1º Le 1er renversement qui place à la basse la tierce. Cette tierce se trouve alors en rapport de sixte, simple ou redoublée, avec la fondamentale placée dans une partie supérieure.

En conséquence, ce renversement s'appelle accord de sixte et se chiffre 6.

2º Le 2e renversement qui place à la basse la quinte. Cette quinte se trouve toujours en rapport de quarte, simple ou redoublée, avec la fondamentale placée dans une partie supérieure et en rapport de sixte avec la tierce.

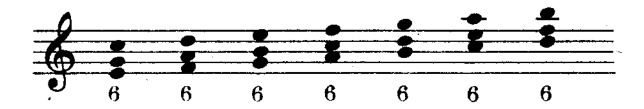
Ce 2e renversement se nomme donc accord de quarte et sixte et se chiffre $\substack{6\\4}$.

Les renversements ne changent rien à la désignation des notes constitutives de l'accord: fondamentale, tierce et quinte qui gardent leur noms quelle que soit leur position dans les voix.



ACCORD DE SIXTE DU MODE MAJEUR

67. Si l'on *renverse*, avec la tierce à la basse, le tableau du § 26, on obtient:

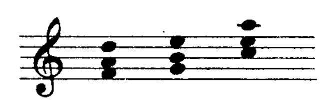


soit 7 accords de sixte dont le classement sera identique à celui des accords parfaits, c'est-à-dire:

3 accords majeurs sur les 1er, 4e, 5e degrés



3 accords mineurs sur les 2e, 3e, 6e degrés



1 accord diminué sur le 7e degré



68. Les fonctions tonales de ces accords restent exactement les mêmes que celles des accords parfaits, mais avec un certain affaiblissement. La douceur de l'accord de sixte atténue le caractère péremptoire d'une fondamentale placée à la basse. L'élève trouvera l'emploi de cet accord lorsqu'il voudra donner à la basse une ligne plus conjointe, surtout dans l'enchaînement des bons degrés.



Les mouvements conjoints dans toutes les voix s'en trouvent facilités et le langage harmonique s'assouplit grâce à l'accord de sixte. En ce qui concerne l'accord diminué (7e degré majeur et 2e degré mineur) l'accord de sixte devra être employé de préférence à la position fondamentale.

DOUBLURES

69. Les lois concernant les doublures restent les mêmes.

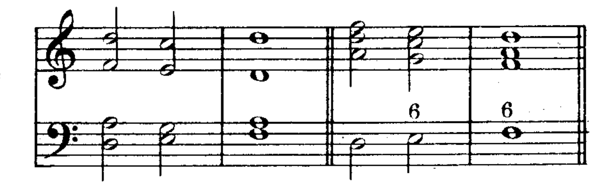
La doublure de la fondamentale est toujours la meilleure.

La doublure de la quinte se rencontrera plus fréquemment.

La doublure de la tierce qui se trouve être celle de la note de basse doit être souvent utilisée. Elle est moins bonne entre l'Alto et la Basse et le Soprano et la Basse qu'entre le Ténor et la Basse.

bon — moins bon — moins bon

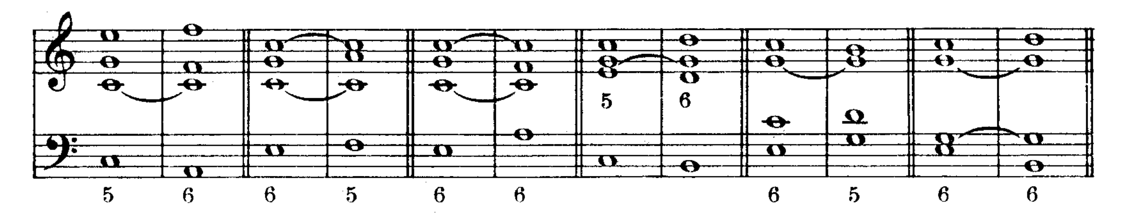
Mais elle sera toujours adoucie si elle se produit dans un mouvement conjoint.



ENCHAÎNEMENTS

70. Les lois qui régissent les enchaînements de basse (§ 32) voient leur application facilitée par l'emploi des accords de sixte et le maintien des notes,* selon les positions choisies.

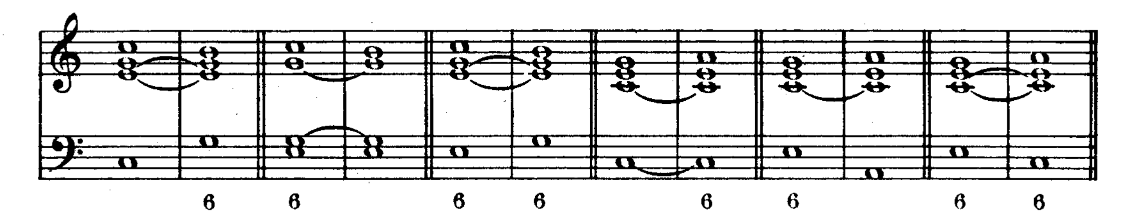
Dans les enchaînements de quarte, tels que:



la loi de réalisation par 2 notes conjointes et une note immobile se trouve appliquée dans l'enchaînement d'un accord parfait à un accord de sixte, ou réciproquement. (Voir § 32)

Dans l'enchaînement de 2 accords de sixte, il est préférable de ne pas doubler la tierce, mais la note commune aux 2 degrés, ce qui donne 2 voix immobiles et une note conjointe.

71. Dans les enchaînements de tierce, tels que:



on retrouve partout la même loi, soit 2 notes immobiles, une conjointe.

La doublure de la tierce se trouve pratiquée sur la plupart des accords de sixte de ces enchaînements.

72. Dans les enchaînements de seconde, tels que:

6 6 6 6 6 6 5 6 6

on voit qu'en doublant parfois la tierce, on peut les réaliser dans tous les cas avec 3 notes conjointes.

Il ressort de l'exposé précédent que:

1º L'enchaînement de tierce qui présente toujours des doublures de tierces dans les voix est *moins bon* que par accords parfaits.

2º L'enchaînement de seconde qui peut se réaliser avec 3 notes conjointes *est meilleur* que par accords parfaits.

73. Il est à remarquer que le 7º degré, à peu près inutilisable dans sa position fondamentale, devient, dans son 1er renversement, l'auxiliaire fréquent du 1er degré avec lequel il s'enchaîne facilement dans cette position.

74. A 3 voix, les accords de sixtes consécutifs peuvent s'enchaîner correctement de toutes les manières possibles, sans aucune doublure:



etc.

A 4 voix, c'est généralement le Ténor qui assume les doublures, en procédant par mouvement contraire aux 3 autres voix:



ÉCHANGES

75. Il n'y a rien à ajouter au § 48 du chapitre II, sauf que la basse y participe.

CADENCES

76. Il convient d'ajouter une 5e nature de cadence à celles qui ont été énumérées au § 63 du chapitre III: c'est la *cadence imparfaite* qui enchaîne l'accord de dominante à l'accord de sixte du 1er degré et atténue considérablement l'effet conclusif de la cadence parfaite.



Son emploi prépare un nouveau départ de la phrase.

EXERCICES

Réaliser dans une seule position les enchaînements suivants:



EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Réaliser dans 3 positions chacun des enchaînements précédents. Chaque position sera transposée dans les 12 tons.

2º Réaliser à 4 voix les marches suivantes:



EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Transposer chromatiquement les 2 marches précédentes dans les 12 tons majeurs.

3º Réaliser les basses suivantes:



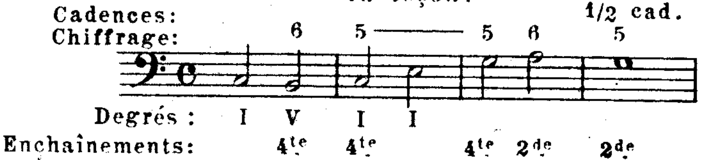
4º Réaliser les basses suivantes non chiffrées:

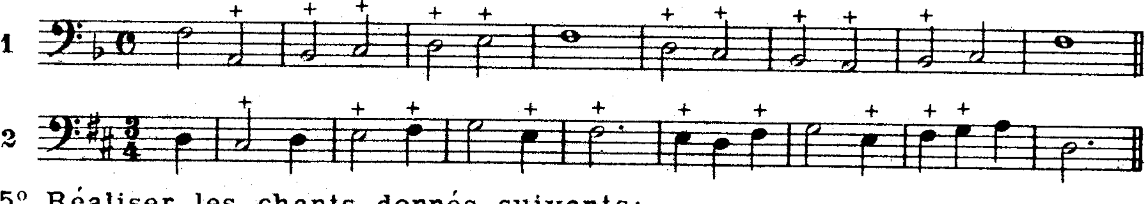
Procéder de la manière suivante:

A. Marquer les cadences.
B. Marquer les degrés sous chaque note de la basse, en chiffres romains. (Se rappeler que les mouvements conjoints à la basse peuvent donner lieu à une succession d'accords de sixtes.)
C. Marquer les enchaînements de fondamentales (de quartes, tierces ou secondes) en chiffres ordinaires, entre chaque note.
D. Chiffrer la basse au-dessus de la portée.
E. Réaliser les 3 voix supérieures (se rappeler ce qui a été dit sur le rôle du Ténor en ce qui concerne les redoublements d'accords de sixte successifs.)

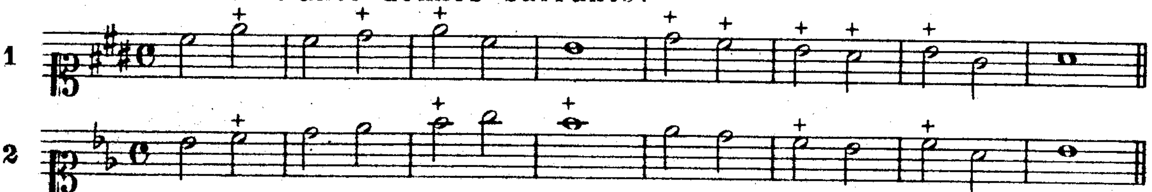
Une croix (+) indiquera dans les textes donnés à partir d'à présent, les notes auxquelles on pourra appliquer l'accord dont traite la leçon.

Exemple d'une basse préparée:





5º Réaliser les chants donnés suivants:



QUESTIONNAIRE

66. 1. *Comment renverse-t-on un accord ?*
2. *Combien l'accord parfait comporte-t-il de renversements ?*
3. *Quels sont-ils ?*
4. *Les renversements ont-ils une influence sur la désignation des notes consécutives de l'accord ?*

67. *Comment peut-on classer les accords de sixte fournis par la gamme majeure?*

68. 1. *Quel est l'effet produit par l'accord de sixte ?*
2. *Dans quel cas l'élève devra-t-il s'en servir ?*

69. *Dans quelle disposition vocale est-il préférable d'utiliser la doublure de la tierce dans un accord de sixte ?*

70. 1. *La loi d'enchaînement de quarte à la basse subit-elle une modification lorsque l'on enchaîne un accord de sixte et un accord parfait ou réciproquement ?*
2. *Dans l'enchaînement par quarte de 2 accords de sixte, quelle note constitutive doit-on doubler de préférence, et quelle est la loi d'enchaînement qui en résulte ?*

71. 1. *La loi d'enchaînement de tierce à la basse subit-elle une modification lorsque l'on enchaîne un accord de sixte à un accord parfait et réciproquement ?*
2. *Dans l'enchaînement de 2 accords de sixte, quelle est la doublure qui se trouve pratiquée dans la plupart des accords ?*

72. 1. *Quelle est la modification que l'usage des accords de sixte apporte dans les enchaînements de seconde, aussi bien entre accords de sixte qu'avec le mélange avec des accords parfaits ?*
2. *Quelle conclusion peut-on tirer de la comparaison des enchaînements de tierce par accords parfaits avec les mêmes enchaînements comprenant des accords de sixte ?*
3. *Quelle conclusion peut-on tirer de la comparaison des enchaînements de seconde par accords parfaits avec les mêmes enchaînements comprenant des accords de sixte ?*

73. *Quel usage peut-on faire du 7e degré en employant son 1er renversement ?*

74. *Lorsque l'on enchaîne plusieurs accords de sixte, quelle est la fonction du Ténor ?*

76. *Quelle est la cadence à laquelle l'emploi d'un accord de sixte peut donner lieu ?*

Leçon 17

ACCORDS DE SIXTE DU MODE MINEUR

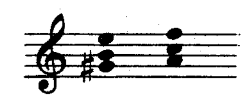
77. Voici le tableau des accords de sixte que fournissent les 3 modes mineurs:

1° *Mineur harmonique* 

Soit:

2 accords mineurs sur les 1er et 4e degrés: 

2 accords diminués sur les 2e et 7e degrés: 

2 accords majeurs sur les 5e et 6e degrés: 

1 accord augmenté sur le 3e degré: 

2° *Mineur mélodique ascendant* 

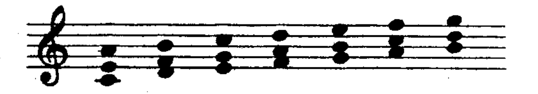
Soit:

2 accords mineurs sur les 1er et 2e degrés: 

2 accords diminués sur les 6e et 7e degrés: 

2 accords majeurs sur les 4e et 5e degrés: 

1 accord augmenté sur le 3e degré: 

3° *Mineur mélodique descendant* 

Soit:

3 accords mineurs sur les 1er, 4e et 5e degrés: 

3 accords majeurs sur les 3e, 6e et 7e degrés: 

1 accord diminué sur le 2e degré: 

Le tableau suivant expose les 13 accords que donnent les 3 mineurs:



Les lois énoncées au § 17 (2º C), concernant les intervalles mélodiques augmentés et diminués restent en vigueur.

CHIFFRAGE

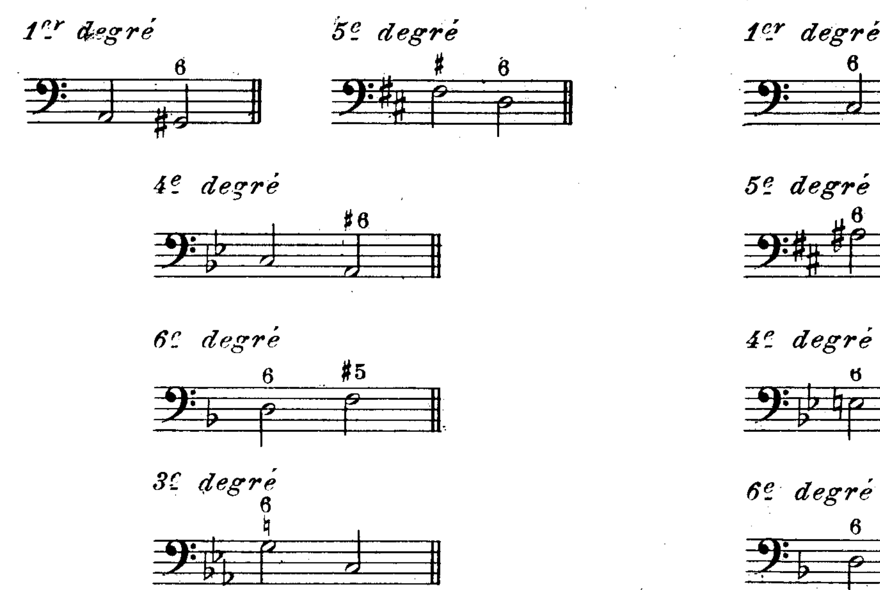
78. Il convient d'ajouter aux indications précédentes que le trait placé à la suite d'un chiffre indique le maintien du même accord, mais pas forcément celui de sa position.



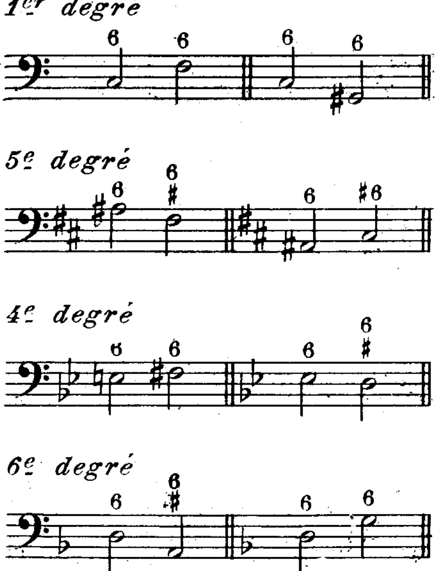
EXERCICES

1º Réaliser les enchaînements suivants:

ACCORDS PARFAITS ET ACCORDS DE SIXTE



ACCORDS DE SIXTE



EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Réaliser à 4 voix chaque enchaînement précédent en le transposant dans les 12 tons.

2º Réaliser les marches suivantes:

3º Réaliser les basses suivantes:

4º Chiffrer et réaliser les basses suivantes:

5º Réaliser les chants donnés suivants:



QUESTIONNAIRE

77. *Récapitulez les accords de sixte que donne le mode mineur.*

78. *Que signifie, dans le chiffrage, un trait horizontal placé à la suite d'un chiffre?*

Leçon 18

ACCORDS DE QUARTE ET SIXTE DU MODE MAJEUR

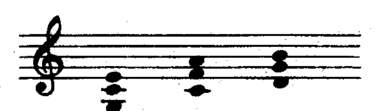
FORMATION

79. Si l'on prend comme note de basse la dominante de l'accord parfait, on effectue son 2e renversement et l'on obtient l'accord de quarte et sixte.

Le tableau des accords de quarte et sixte se décompose exactement de la même manière que celui des accords parfaits et des accords de sixte.



Soit:

3 accords majeurs sur les 1er, 4e et 5e degrés 

3 accords mineurs sur les 2e, 3e et 6e degrés 

1 accord diminué sur le 7e degré 

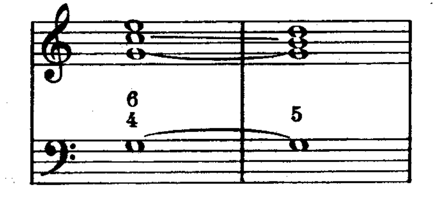
80. La quarte, simple ou redoublée, qui est toujours formée avec la basse, communique à cet accord un caractère *impérieux* qui en limite l'usage. Sauf dans les marches, son emploi, se réduit à peu près aux bons degrés.

PRÉPARATION

Préparer la quarte, c'est faire entendre son terme supérieur dans un accord précédent et le maintenir dans l'accord de quarte et sixte.

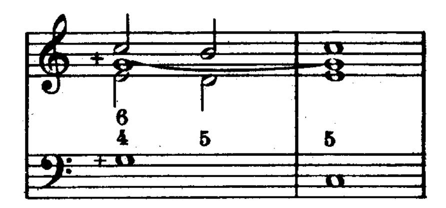
RÉSOLUTION

Résoudre la quarte, c'est faire descendre son terme supérieur sur l'accord suivant par mouvement conjoint descendant. Dans la résolution naturelle, la note de basse reste immobile. La quarte se résout donc sur une tierce.



DOUBLURES

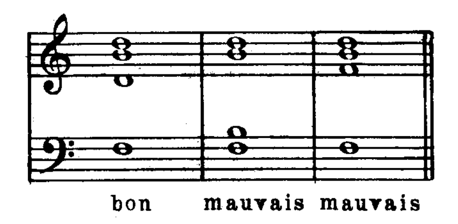
81. Le caractère ***impérieux*** de l'accord de quarte et sixte est accru lorsque la note de basse (la quinte de l'accord) est doublée. C'est toujours dans cette disposition qu'il prépare une cadence.



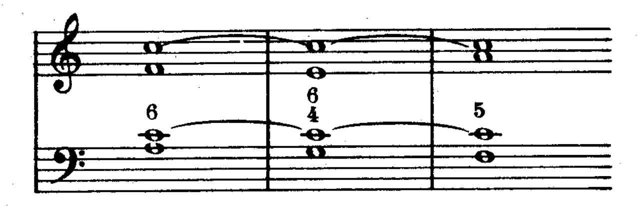
La doublure de la fondamentale, au contraire, atténue l'effet de l'accord de quarte et sixte et s'emploie lorsqu'on veut lui donner le caractère d'accord de passage. Mais cet accord reste, malgré cette doublure, beaucoup plus affirmatif que l'accord de sixte.



Sur le 2e renversement de l'accord diminué, (7e degré) on doit doubler la Tierce, car la fondamentale et la Quinte sont notes tonales, à mouvement obligé.



Lorsque la fondamentale est doublée dans le cas d'accord de quarte et sixte de passage, la préparation est exigée, mais la résolution naturelle du terme supérieur peut être remplacée par son maintien. C'est la résolution exceptionnelle:



CADENCES

82. Lorsque l'accord de quarte et sixte prépare la cadence parfaite, on peut se dispenser de préparer la quarte, mais on doit y arriver par mouvement conjoint, contraire à celui de la basse. En ce cas, l'accord du 2e degré se substitue à celui du 4e.





EXERCICES

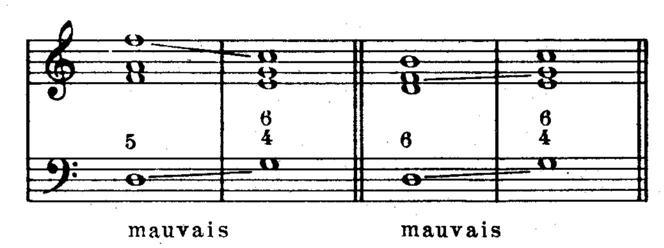
L'élève se conformera aux règles suivantes:

1º N'utiliser les accords de quarte et sixte que sur les 3 bons degrés.

2º Doubler la quinte de l'accord, c'est-à-dire la note de basse, si l'accord de quarte et sixte prépare une cadence. Doubler la fondamentale s'il est accord de passage.

3º Préparer et résoudre la quarte, c'est-à-dire la fondamentale de l'accord.

4º Dans le cas de cadence parfaite, où l'on est dispensé de préparer la quarte, ne jamais aboutir sur le terme supérieur de la quarte (soit la fondamentale), ni par mouvement disjoint, ni par mouvement semblable avec la basse.



mauvais mauvais

EXERCICES

1º Réaliser les enchaînements suivants:

1

2

3

4

2º Réaliser les marches suivantes:

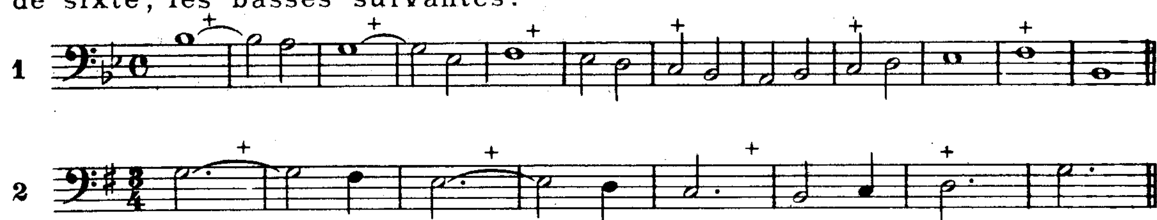
1

2

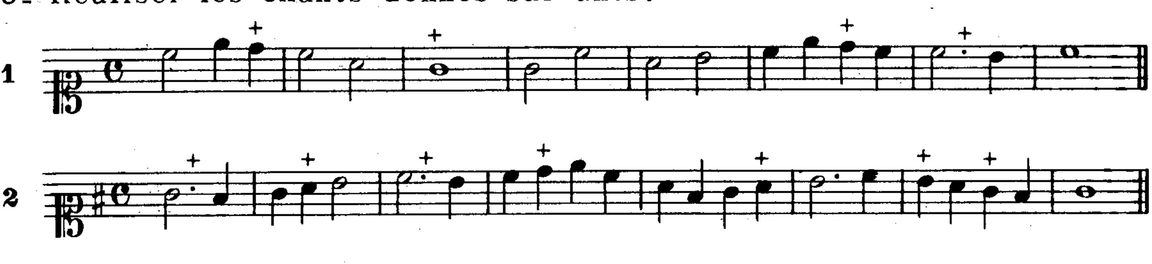
3º Réaliser la basse chiffrée suivante:



4º Chiffrer et réaliser, suivant la méthode indiquée pour les accords de sixte, les basses suivantes:



5º Réaliser les chants donnés suivants:



QUESTIONNAIRE

79. 1. *Comment forme-t-on un accord de quarte et sixte?*

2. *Comment classe-t-on les accords de quarte et sixte donnés par la gamme majeure?*

80. 1. *Quel est le caractère particulier de l'accord de quarte et sixte?*

2. *Sur quels degrés devra-t-on l'employer?*

3. *Qu'appelle-t-on la préparation et la résolution de la quarte?*

81. 1. *Quel est l'effet de la doublure de la quinte, et dans quel cas doit-on l'employer?*

2. *Quel est l'effet de la doublure de la fondamentale, et dans quel cas doit-on l'employer?*

82. *Lorsque l'accord de quarte et sixte prépare une cadence,*

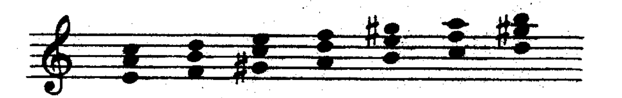
A. Quelle note doit-on doubler?

B. Est-il indispensable de préparer la quarte?

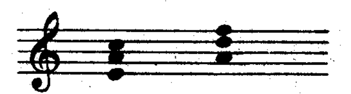
C. Dans quelles conditions mélodiques doit-on arriver sur le terme supérieur de la quarte?

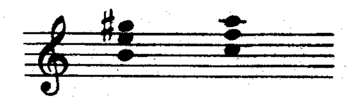
Leçon 19

ACCORDS DE QUARTE ET SIXTE DU MODE MINEUR

83. Le mode mineur harmonique donne: 

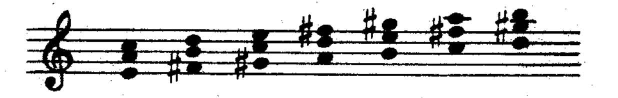
Soit

2 accords mineurs sur les 1er et 4e degrés 

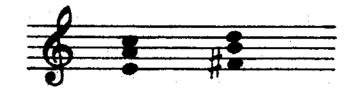
2 accords majeurs sur les 5e et 6e degrés 

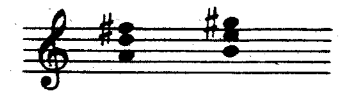
2 accords diminués sur les 2e et 7e degrés 

1 accord augmenté sur le 3e degré 

Le mineur ascendant donne: 

Soit

2 accords mineurs sur les 1er et 2e degrés 

2 accords majeurs sur les 4e et 5e degrés 

2 accords diminués sur les 6e et 7e degrés 

1 accord augmenté sur le 3e degré 

Le mineur descendant donne: 

3 accords mineurs sur les 1er, 4e et 5e degrés 

3 accords majeurs sur les 3e, 6e et 7e degrés 

1 accord diminué sur le 2e degré 

Le tableau récapitulatif des 13 accords des 3 mineurs donne:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Chiffrage:	6/4	6/4	6/4	6/4	6/4	6/4	♯6/4	6/4	♯6/4	6/4	6/♯4	6/4	6/♯4
Classification:													
Harmonique:	H	H			H	H			H	H			H
Ascendant:	A		A		A		A		A		A		A
Descendant:	D	D		D		D		D		D		D	

Tout ce qui a été dit concernant le majeur s'applique également au mineur.

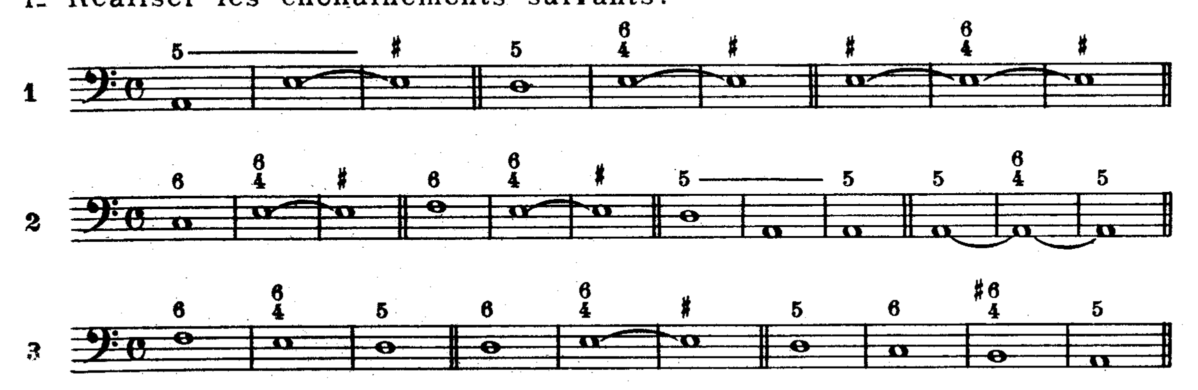
Les règles relatives aux mouvements mélodiques augmentés et diminués restent en vigueur.

Sur le 2e renversement de l'accord augmenté, on ne doit pas doubler la quinte, qui est la sensible.



EXERCICES

1º Réaliser les enchaînements suivants:



2º Réaliser les marches suivantes:



3º Réaliser la basse suivante:

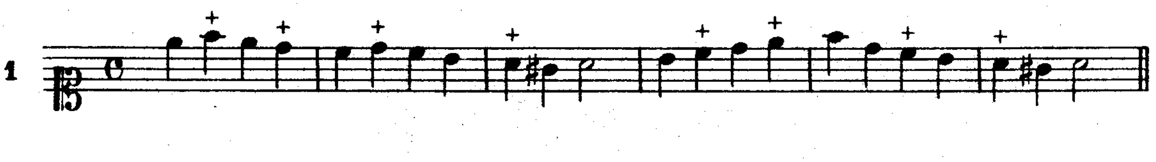


4º Chiffrer et réaliser les basses suivantes:





5º Réaliser les chants donnés suivants:





QUESTIONNAIRE

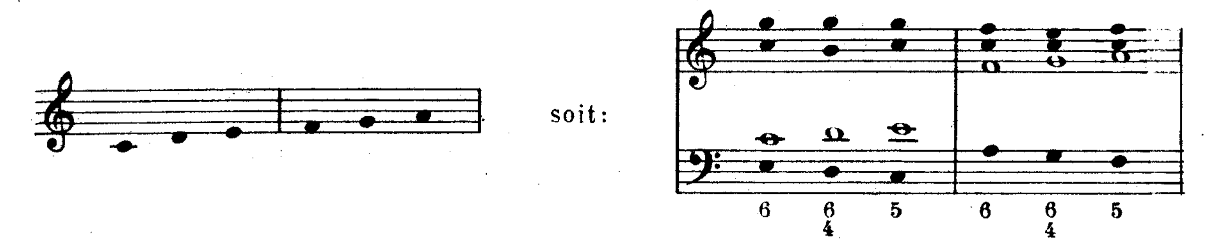
83. *1. Combien le mélange des trois mineurs fournit-il d'accords de quarte et sixte? Enumérez-les dans l'ordre des degrés.*

2. Quelles sont les règles qui concernent le 2e renversement de l'accord de quinte augmentée du 3e degré mineur?

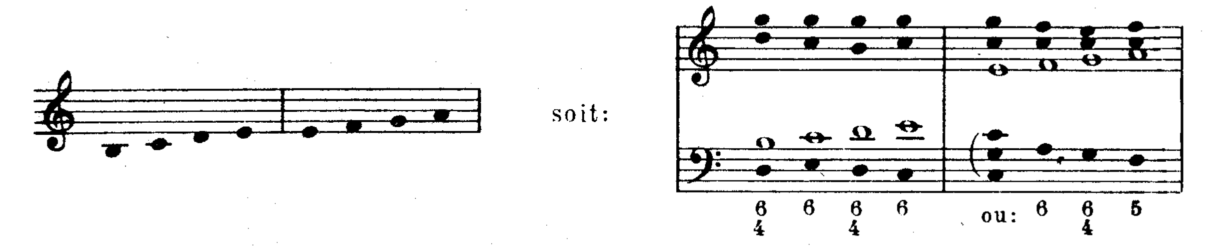
Leçon 20

CHANT DONNÉ AU TÉNOR

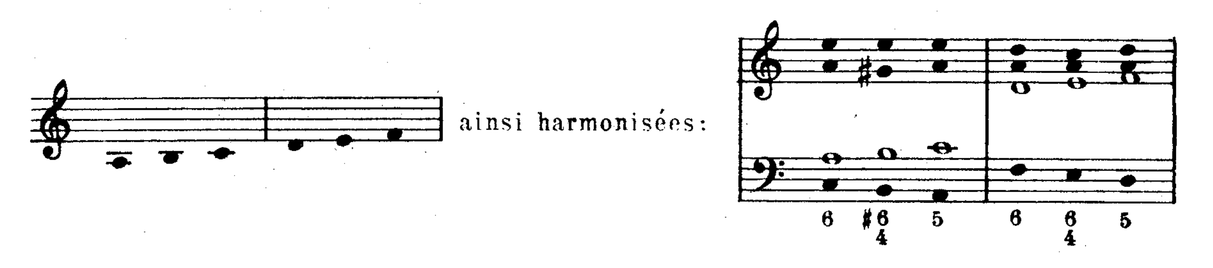
84. Lorsque la partie donnée est au ténor, on peut se baser, dans le mode majeur, sur l'harmonisation par mouvements conjoints dans les voix de ces 2 triades



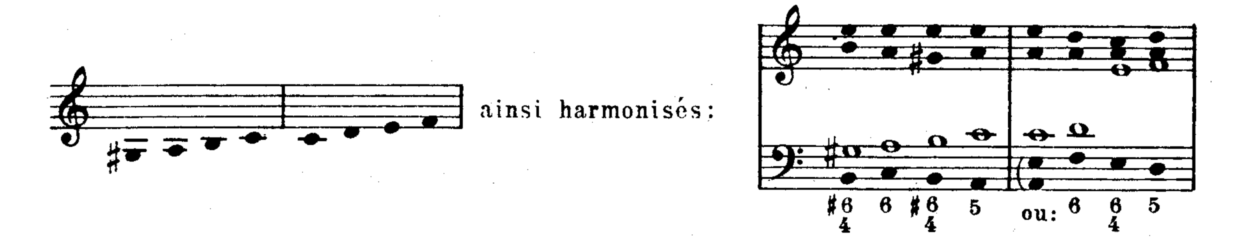
que l'on peut étendre à ces 2 tétracordes:



Pour le mineur, on peut se baser sur les triades:



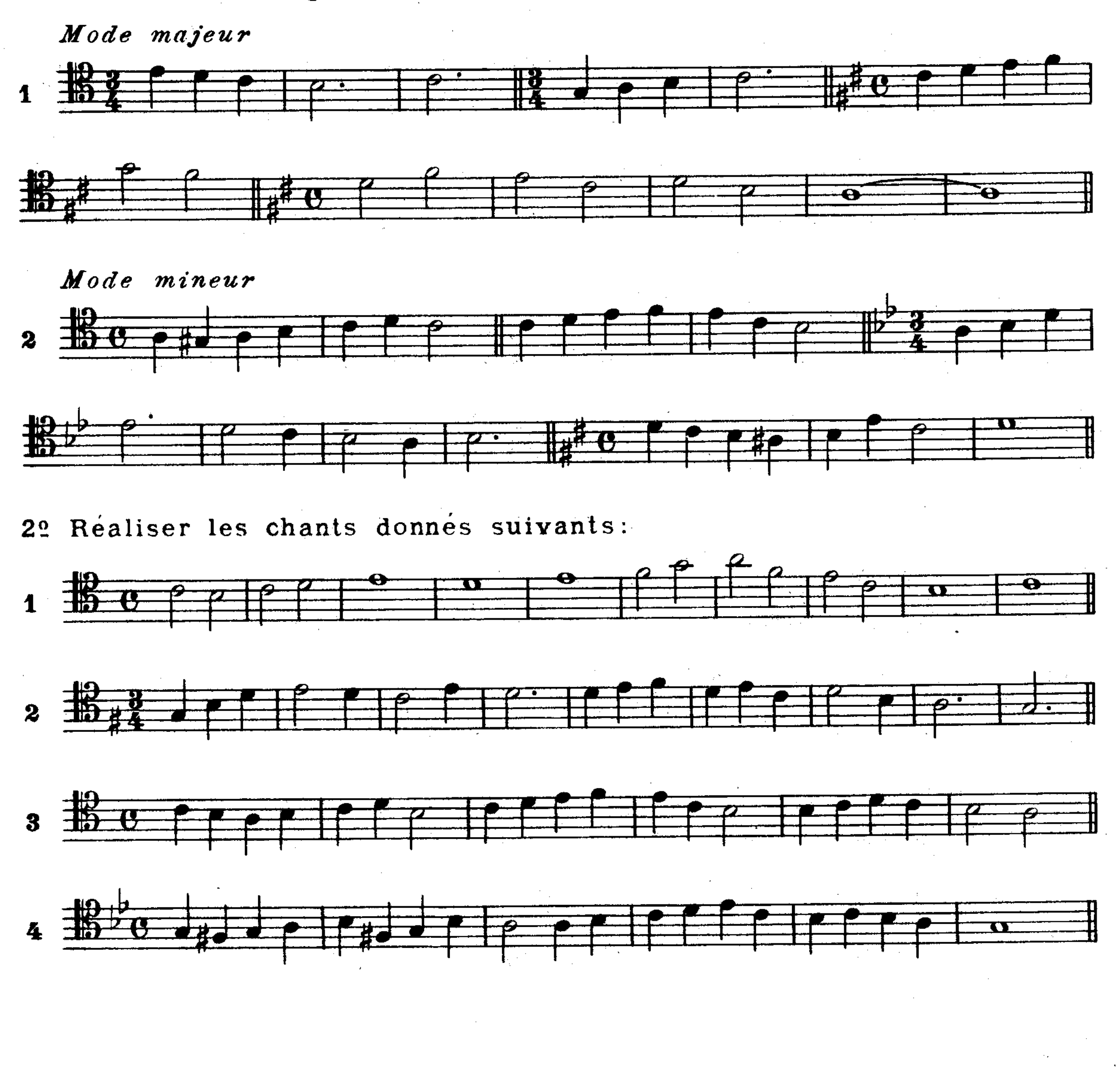
étendues aux tétracordes:



L'élève remarquera que, dans chaque triade et chaque tétracorde, les voix sont conjointes et une voix peut rester immobile sur une note commune aux enchaînements de quarte. Cette note est soit une tonique, soit une dominante.

EXERCICES

1º Réaliser les fragments suivants:



QUESTIONNAIRE

84. 1. *Lorsque la partie donnée est au ténor, sur quelles triades peut-on se baser en majeur?*

2. *Sur quels tétracordes peut-on se baser?*
3. *Quelles sont les 2 particularités mélodiques que présentent les voix?*
4. *Sur quelles triades peut-on se baser, en mineur?*
5. *Sur quels tétracordes peut-on se baser, en mineur?*

Chapitre V

MODULATIONS

Leçon 21

MODULATION AUX TONS VOISINS

MODULATION

85. Moduler, c'est passer d'un ton ou d'un mode dans un autre. On module, soit vers les dièzes, soit vers les bémols, ou plus exactement, vers ***plus*** de dièzes, ou ***moins*** de bémols, ou le contraire.

Pour plus de clarté, nous dirons dans les explications ultérieures:

Moduler ***à droite*** lorsqu'on doit moduler vers les dièzes, ou moduler ***à gauche*** pour moduler vers les bémols.

En effet, si l'on considère un clavier, on trouvera, par rapport à DO, comme premier accident ***à droite***, le FA♯ qui conduit en SOL, et comme premier accident ***à gauche***, le SI♭ qui conduit en FA.

86. On a vu, au § 16 qu'une tonalité est précisée par ses deux notes *ton*[illegible], le 4e et le 7e degrés.

Si l'on hausse le 4e degré d'un demi-ton, on se transporte au ton de la Dominante



Si l'on baisse le 7e degré d'un demi-ton, on se transporte au ton de la Sous-Dominante



Les deux exemples précédents mettent en lumière la règle que voici: on module ***à droite*** (vers les ♯) ***en établissant*** une sensible, et ***à gauche*** (vers les ♭) ***en détruisant*** une sensible.

87. La note qui affirme une tonalité nouvelle s'appelle: note "caractéristique". Dans le mode majeur, cette note est toujours, soit la sensible, soit la sous-dominante (4e degré) du ton nouveau. Ainsi, dans la modulation d'UT à SOL donnée plus haut, le FA♯ est note caractéristique du ton de SOL.

Dans la modulation d'UT à FA (donnée également plus haut) le SI♭ est la note caractéristique du ton de FA.

88. On dit que deux tons sont "voisins" ou "relatifs" lorsqu'ils ne diffèrent entre eux que *d'un seul* accident à la clef. Ils sont plus ou moins "éloignés" selon que l'armature diffère plus ou moins.

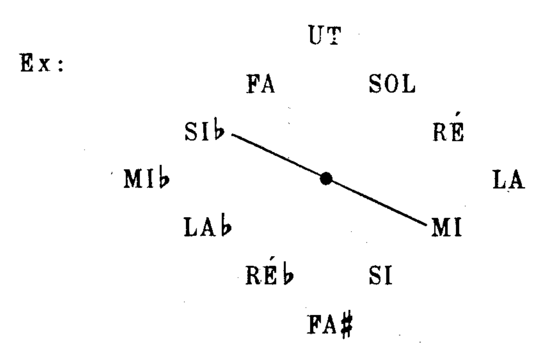
Deux tons (majeurs ou mineurs tous les deux), qui sont voisins entre eux, sont toujours à distance *de quinte*.

Ils sont, au contraire, *diamétralement opposés* s'ils sont à distance de triton (ou de quinte diminuée, ce qui revient au même)

On peut s'en rendre compte si l'on dispose la chaîne des tonalités de la manière suivante:

UT
FA SOL
SI♭ RÉ
MI♭ LA
LA♭ MI
RÉ♭ SI
FA♯

Toutes les tonalités que l'on peut réunir par une ligne droite passant par le centre sont diamétralement opposées, présentant 6 accidents de différence, et à distance de triton:

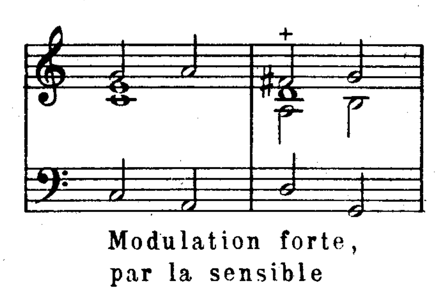


89. Lorsque deux tonalités sont très éloignées, les 2 notes caractéristiques perdent de leur force respective, et l'on peut affirmer la tonalité nouvelle, soit par sa sensible, soit par sa sous-dominante, avec une force qui s'égalise peu à peu jusqu'à s'équilibrer à la modulation diamétrale:



Mais, plus deux tons sont voisins, plus une modulation est faible (et, par conséquent, discutable) si l'on ne choisit pas la *bonne* note caractéristique, c'est-à-dire à droite, le 7e degré (sensible) du nouveau ton, et à gauche, le 4e degré (sous-dominante) du nouveau ton.

Ex: d'UT en SOL

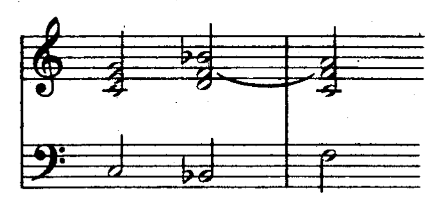


Modulation forte, par la sensible



Modulation faible, sensible absente (on n'a pas réellement quitté DO.)

Ex: d'UT en FA



Modulation forte par la *destruction* de la sensible de DO

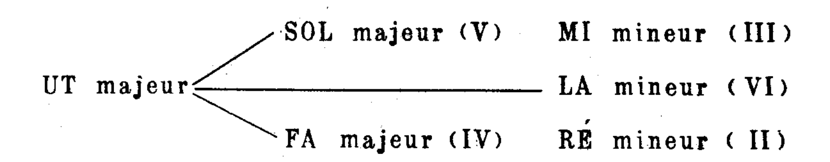


Modulation faible, note caractéristique de FA (le SI♭) absente (on n'a pas réellement quitté DO.)

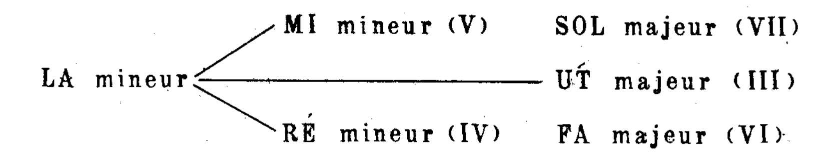
MODULATIONS AUX TONS VOISINS

90. On a vu, au § 88 *que deux tons sont relatifs entre eux* lorsqu'ils ne diffèrent que d'un accident à la clef. En conséquence toute tonalité possède comme relatives, sa dominante et sa sous-dominante, leurs relatives, et sa propre relative, soit 5 tonalités.

Toute tonique majeure a donc comme tons relatifs possibles *tous les degrés de sa gamme, sauf le 7e*. Ex:



Et toute tonique mineure peut avoir comme tons relatifs *tous les degrés de sa gamme (mélodique descendante), sauf le second*. Ex:



En conséquence, dans toute la gamme majeure ou mineure, *cinq degrés*, sur lesquels on établira un accord *majeur*, (contenant, par conséquent, une sensible possible, sa tierce), pourront servir à moduler aux tons relatifs d'une manière forte ou faible suivant les cas. (Ceci, sans préjudice de la conclusion qui peut être indifféremment majeure ou mineure) Mais seront exclus, en majeur, le 5e et le 7e degrés, et, en mineur, le 2e et le 5e degrés.

91. Si, à titre d'expérience, on prend successivement *tous* les degrés de la gamme d'UT majeur comme accords de Dominante, en transformant en accords majeurs ceux des 2e, 3e et 6e degrés, on constatera que:

Le 2e degré (rendu majeur) donne une modulation accusée, ou forte, en SOL, par la présence de sa sensible FA#



Le 3e degré (rendu majeur) donne une modulation forte en LA, par la présence de sa sensible SOL#



Le 4e degré donne une modulation faible, par l'absence de la note caractéristique de SI♭, par rapport à UT, soit: MI♭



Le 5e degré nous maintient dans le ton d'UT



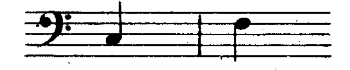
Le 6e degré (rendu majeur) donne une modulation forte en RÉ majeur



Le 7e degré donne une modulation forte, mais non relative, en MI majeur



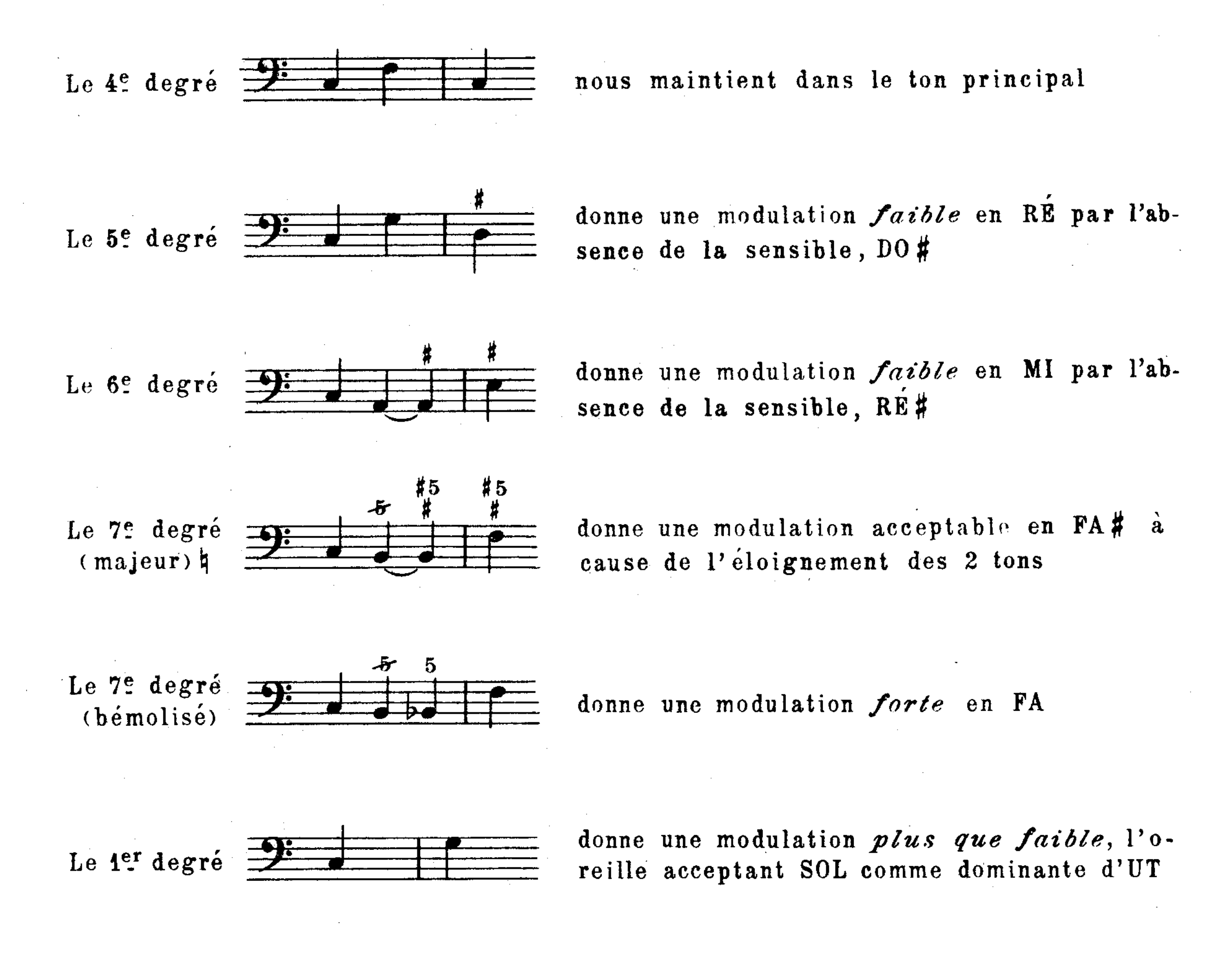
Enfin, le 1er degré donne une modulation faible, par l'absence de la note caractéristique de FA par rapport à UT, soit: SI♭



92. Si l'on considère ces mêmes degrés, non plus comme accords de dominante, mais de sous-dominante du nouveau ton, on trouvera des modulations faibles à la place des fortes, et réciproquement:

Le 2e degré  donne une modulation *faible* en LA majeur par l'absence de la sensible, SOL#

Le 3e degré  donne une modulation *faible* en SI majeur par l'absence de la sensible, LA#



EXERCICES

Réaliser, selon l'ordre suivi dans les deux tableaux précédents, les modulations possibles sur chacun des degrés. On prendra comme tonalités initiales communes: SI♭ majeur pour le tableau modulant par accord de dominante, et LA majeur pour le tableau modulant par sous-dominante. (On indiquera la valeur_ forte ou faible_ de chaque modulation, et les raisons de chaque appréciation)

EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Réaliser au clavier les tableaux des § 91 et 92 dans 6 positions et en les transposant chromatiquement dans les 12 tons:

QUESTIONNAIRE

85. 1. *Qu'est-ce que moduler ?*
2. *Qu'entend-t-on par les termes: moduler à droite, moduler à gauche ?*
3. *Comment peut-on justifier ces termes ?*

86. 1. *Quelles sont les deux notes tonales d'une gamme ?*
2. *Comment peut-on se transporter d'un ton dans celui de sa sous-dominante?*
3. » » » » » » » » » *dominante ?*

87. 1. *Qu'appelle-t-on note caractéristique ?*
2. *Quelle est la note caractéristique d'un ton placé à gauche d'un autre ?*
3. » » » » » » » *droite* » »

88. 1. *Dans quelles conditions 2 tons sont-ils voisins ?*
2. *A quelle distance se trouvent les gammes de 2 tons voisins, du même mode?*
3. *Dans quelles conditions 2 tons sont-ils* diamétralement *opposés ?*

89. 1. *Dans quel cas les deux notes caractéristiques perdent-elles de leur force respective ?*
2. *Que se passe-t-il dans ce cas ?*
3. *Qu'appelle-t-on modulation faible ?*

90. 1. *Combien un ton possède-t-il de tons relatifs, et quels sont-ils ?*
2. *Quels sont, dans le mode majeur, les degrés qui sont relatifs au 1er ?*
3. » » » » *mineur* » » » » » »
4. *Dans quelles conditions les degrés précédemment cités pourront-ils servir à moduler ?*

91. 1. *Dans quel ton peut-on aller en utilisant comme dominante le 2e degré de DO? (dire si la modulation est forte ou faible, et pourquoi)*
2. *En utilisant le 3e degré de DO ?*
3. » » *4e* » »
4. » » *5e* » »
5. » » *6e* » »
6. » » *7e* » »
7. » » *1er* » »

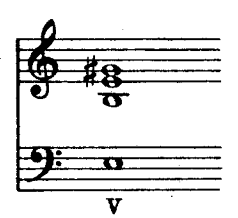
92. 1. *Dans quel ton peut-on aller en utilisant comme sous-dominante le 2e degré de DO? (dire si la modulation est forte ou faible, et pourquoi)*
2. *En utilisant le 3e degré de DO ?*
3. » » *4e* » »
4. » » *5e* » »
5. » » *6e* » »
6. » » *7e* » »
7. » » *1er* » »

Leçon 22

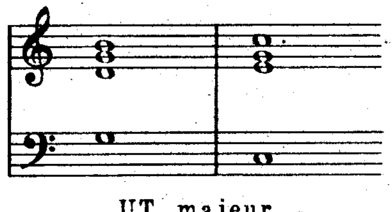
MODULATIONS VERS UN TON MINEUR

93. L'élève remarquera que:

1º Le 5º degré (dominante) du mineur harmonique comporte un accord majeur:

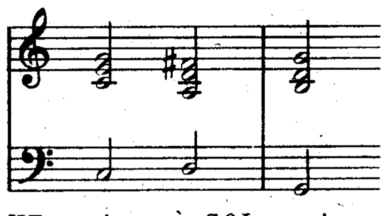


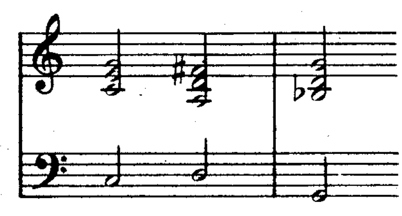
Un accord de dominante gouverne donc indifféremment les 2 modes:


UT majeur


UT mineur

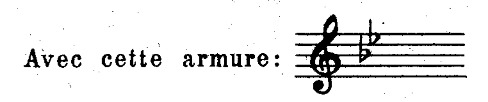
En conséquence, toute modulation à droite (par introduction de sensible) se passera en mineur comme en majeur. Seul, l'accord de conclusion sur la tonique indiquera le mode, selon que sa tierce sera majeure ou mineure:


UT majeur à SOL majeur


UT majeur à SOL mineur

2º *Seul* parmi les 3 mineurs, le mineur harmonique possède ses 2 notes tonales (4º et 7º degrés) et ses 2 notes modales (3º et 6º degrés) non *altérées*. Il s'impose donc, plus que les autres mineurs, pour affirmer une modulation.

3º De même que le dernier bémol d'une armure de clef indique la sous-dominante d'un ton majeur, de même, en mineur, ce dernier bémol indique le 6º degré c'est-à-dire la note caractéristique de la modulation *à gauche*.

Avec cette armure: 

En SI♭ majeur, le MI♭ indique la sous-dominante, note caractéristique de la modulation à gauche.

En SOL mineur, le même MI♭ indique le 6º degré qui sera également note caractéristique de la modulation à gauche.

Mais ce 6e degré est loin d'avoir la force modulante du 4e degré majeur, et souvent il est remplacé par la sensible suivie de l'accord conclusif mineur.

Ex: de LA mineur à RÉ mineur



faible
Le SI♭ laisse l'équivoque
entre RÉ mineur et FA



forte
Le DO♯ ouvre RÉ
Le FA♮ impose RÉ mineur

Conformément aux trois remarques qui précèdent, on peut énoncer ainsi la loi de modulation vers un ton mineur:

Dans toute modulation vers un ton mineur, aussi bien vers la droite que vers la gauche, l'accord de la dominante, contenant la sensible, renseignera sur le ton, et l'accord conclusif du 1er degré mineur renseignera sur le mode.

94. Si l'on prend maintenant comme point de départ une tonalité mineure (LA mineur, par exemple) et que l'on établisse sur tous les degrés de sa gamme (mélodique descendante) un accord majeur envisagé comme dominante, on constatera que:

Le 2e degré donne une modulation forte en MI (majeur ou mineur)

Le 3e degré donne une modulation faible en FA (absence de SI♭)

Le 4e degré donne une modulation forte en SOL

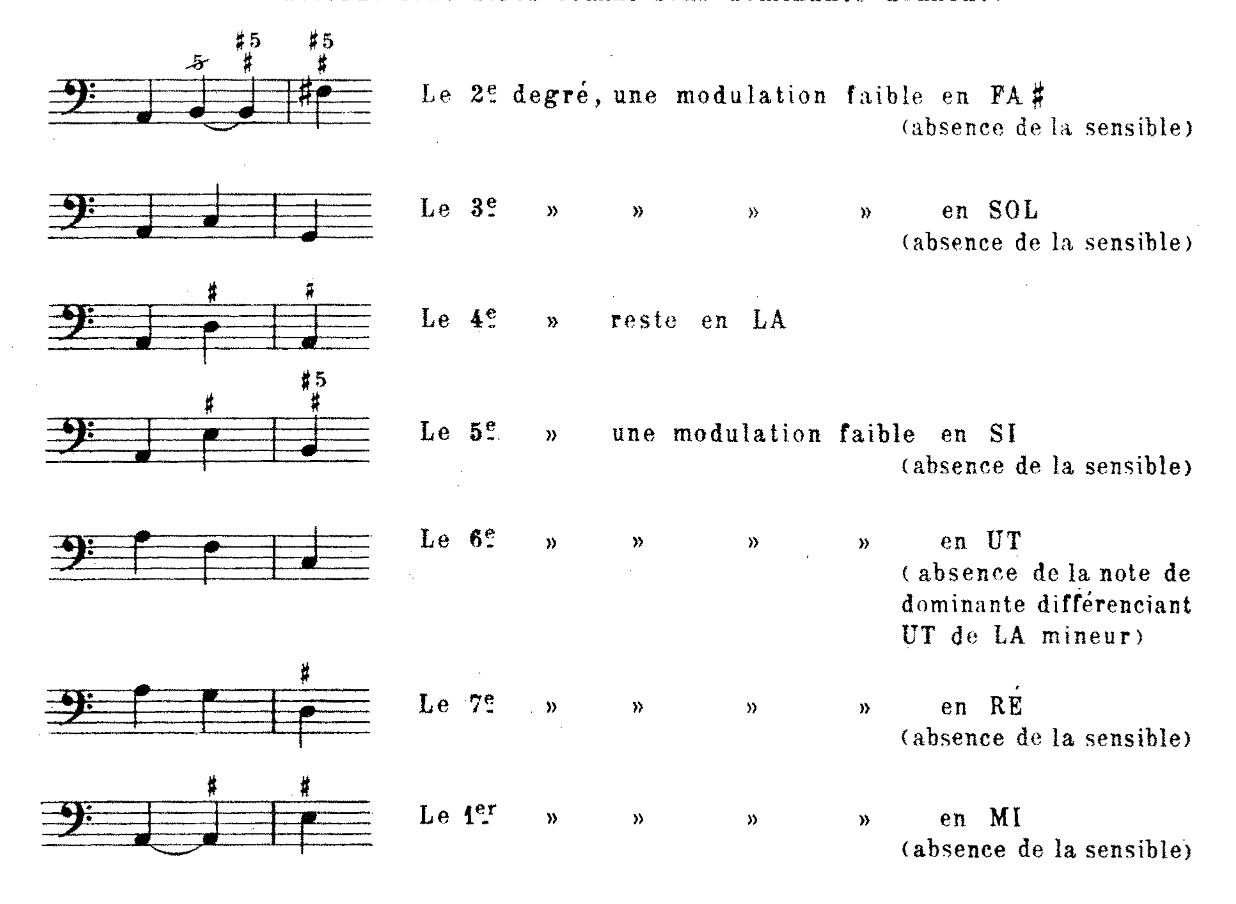
Le 5e degré reste en LA mineur

Le 6e degré donne une modulation faible en SI♭ (absence de MI♭)

Le 7e degré donne une modulation forte en UT

Le 1er degré donne une modulation forte en RÉ

95. Les mêmes accords considérés comme sous-dominante donnent:



On remarquera ici que:

1° Toutes les modulations sont faibles.

2° L'accord majeur de la sous-dominante n'ouvre que le mode majeur.

(L'accord de sous-dominante mineur entraîne souvent des rapports de tonalités qui ne peuvent pas être considérées comme voisines.)

EXERCICES

Réaliser, selon l'ordre suivi dans les 2 tableaux précédents, les modulations possibles sur chacun des degrés.

On prendra comme tonalités initiales communes:

SOL mineur, pour le tableau modulant par accord de dominante, et SI mineur, pour le tableau modulant par accord de sous-dominante.

(On indiquera la valeur – forte ou faible – de chaque modulation, et les raisons de chaque appréciation)

EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Réaliser au clavier les tableaux des § 94 et 95 dans 6 positions et en transposant chromatiquement dans les 12 tons.

QUESTIONNAIRE

93. 1. *Quelle similitude y a-t-il entre les accords de dominante du majeur et des mineurs harmonique et ascendant ?*
2. *Quelle est la conséquence de cette similitude ?*
3. *Quel est celui des 3 mineurs qui s'impose le plus pour affirmer une modulation vers un ton mineur ?*
4. *Pour quelles raisons ?*
5. *Quelle est l'indication donnée en mineur par le dernier bémol de l'armure d'une clef ?*
6. *Quelle est la force modulante du 6e degré mineur ?*
7. *Enoncez la loi de modulation vers un ton mineur.*

94. 1. *Dans quel ton peut-on aller en utilisant comme dominante le 2e degré de LA mineur ? (dire si la modulation est forte ou faible, et pourquoi)*
2. *En utilisant le 3e degré de LA mineur ?*
3. » » *4e* » » »
4. » » *5e* » » »
5. » » *6e* » » »
6. » » *7e* » » »
7. » » *1er* » » »

95. 1. *Dans quelle tonalité majeure peut-on aller en utilisant comme sous-dominante le 2e degré de LA mineur ?*
2. *En utilisant le 3e degré de LA mineur ?*
3. » » *4e* » » »
4. » » *5e* » » »
5. » » *6e* » » »
6. » » *7e* » » »
7. » » *1er* » » »

Leçon 23

DEGRÉS COMMUNS À DEUX TONALITÉS ou DEGRÉS PIVOTS

96. On peut quitter une tonalité par d'autres degrés que le premier.

Les degrés qui se prêtent le mieux à la préparation d'un accord contenant une note caractéristique sont ceux qui pourraient être considérés comme appartenant à la tonalité nouvelle, soit comme tonique, soit comme autre degré. Ils servent de "pivot" à la modulation.

Le tableau suivant, qui prend toujours UT majeur comme point de départ, montre les diverses acceptations tonales possibles de chacun des degrés du ton.

1º L'accord du 1er degré d'UT peut être également considéré comme:

le 3e degré de LA mineur (mélodique descendant)
le 4e degré de SOL majeur
le 5e degré de FA majeur ou mineur (harmonique, ascendant)
le 6e degré de MI mineur

2º L'accord du 2e degré d'UT peut être également considéré comme:

le 1er degré de RÉ mineur
le 3e degré de SI♭ majeur
le 4e degré de LA mineur
le 6e degré de FA majeur

3º L'accord du 3e degré d'UT peut être également considéré comme:

le 1er degré de MI mineur
le 2e degré de RÉ majeur
le 4e degré de SI mineur
le 6e degré de SOL majeur

4º L'accord du 4e degré d'UT peut être également considéré comme:

le 1er degré de FA majeur
le 3e degré de RÉ mineur
le 5e degré de SI♭ majeur ou mineur (harmonique, ascendant)
le 6e degré de LA mineur

5º L'accord du 5e degré d'UT peut être également considéré comme:

le 1er degré de SOL majeur
le 3e degré de MI mineur
le 4e degré de RÉ majeur
le 5e degré d'UT mineur (harmonique, ascendant)
le 6e degré de SI mineur

6º L'accord du 6e degré d'UT peut être également considéré comme:

le 1er degré de LA mineur
le 2e degré de SOL majeur
le 3e degré de FA majeur
le 4e degré de MI mineur

(Reste le 7e degré qui peut être considéré comme le 2e de LA mineur)

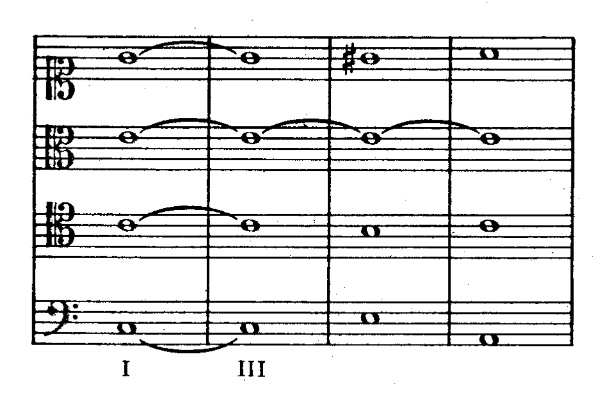
EXERCICES

Ecrire, en suivant l'ordre du tableau précédent la modulation suggérée par chaque exemple donné.

Chaque modulation devra comporter seulement 4 accords, soit:

1º L'accord du 1er degré de la tonalité de départ (qui sera toujours l'accord d'UT majeur)
2º L'accord du degré "pivot"
3º L'accord contenant la "note caractéristique" de la tonalité nouvelle.
4º L'accord concluant de tonique (majeur ou mineur), selon les cas.

Ex:
(le 1er de la série)



2º Basses chiffrées à réaliser:



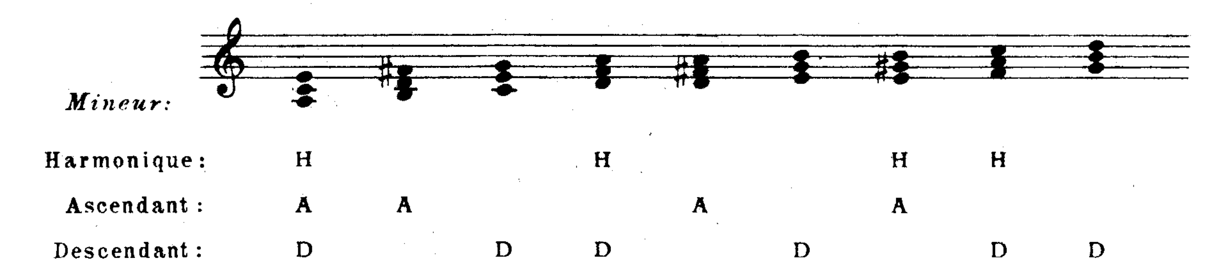
QUESTIONNAIRE

96. 1. *Quels sont les degrés qui se prêtent le mieux à la préparation d'un accord contenant une note caractéristique ?*
2. *Comment peut-on également considérer le 1er degré d'UT majeur ?*
3. » » » » *2e* » » »
4. » » » » *3e* » » »
5. » » » » *4e* » » »
6. » » » » *5e* » » »
7. » » » » *6e* » » »
8. » » » » *7e* » » »

Leçon 24

DEGRÉS PIVOTS DU MODE MINEUR

97. Pour établir un tableau concernant le mode mineur analogue au précédent, il faut choisir, parmi les 3 mineurs, seulement les accords *majeurs* ou *mineurs* donnés par les 7 degrés, soit, en LA mineur:



Harmonique:	H			H			H	H	
Ascendant:	A	A			A		A		
Descendant:	D		D	D		D		D	D

1° L'accord du 1er degré (mineur) peut être également considéré comme:

le 2e degré de SOL majeur
le 3e » de FA majeur
le 4e » de MI mineur
le 6e » d'UT majeur

2° L'accord du 2e degré (ascendant) peut être également considéré comme:

le 1er degré de SI mineur
le 3e » de SOL majeur
le 4e » de FA♯ mineur
le 6e » de RÉ majeur

3° L'accord du 3e degré (mélodique descendant) peut être également considéré comme:

le 1er degré d'UT majeur
le 4e » de SOL majeur
le 5e » de FA majeur ou mineur (harmonique, ascendant)
le 6e » de MI mineur

4° L'accord du 4e degré (mineur) peut être également considéré comme:

le 1er degré de RÉ mineur
le 2e » d'UT majeur
le 3e » de SI♭ majeur
le 6e » de FA majeur

4bis L'accord du 4e degré (majeur, du mélodique ascendant) peut être également considéré comme:

le 1er degré de RÉ majeur
le 3e » de SI mineur
le 4e » de LA majeur
le 5e » de SOL majeur ou mineur (harmonique, ascendant)
le 6e » de FA♯ mineur

5º L'accord du 5º degré (mineur, du mélodique descendant) peut être également considéré comme:

le 1er degré de MI mineur
le 2º » de RÉ majeur
le 3º » d'UT majeur
le 4º » de SI mineur
le 6º » de SOL majeur

5bis L'accord du 5º degré (majeur) peut être également considéré comme:

le 1er degré de MI majeur
le 3º » d'UT♯ mineur
le 4º » de SI majeur
le 5º » de LA majeur
le 6º » de SOL♯ mineur

6º L'accord du 6º degré (majeur) peut être également considéré comme:

le 1er degré de FA majeur
le 3º » de RÉ mineur
le 4º » d'UT majeur
le 5º » de SI♭ majeur ou mineur (harmonique, ascendant)

7º L'accord du 7º degré (majeur, du mineur mélodique descendant) peut être également considéré comme:

le 1er degré de SOL majeur
le 3º » de MI mineur
le 4º » de RÉ majeur
le 5º » d'UT majeur ou mineur (harmonique, ascendant)
le 6º » de SI mineur

EXERCICES

Écrire, en suivant l'ordre du tableau précédent, les 2 premières modulations de chacun des 7 groupes précédents:

L'élève n'écrira, pour chaque exemple, que les 4 accords demandés au cours de l'explication de l'exercice précédent.

RÉSUMÉ des FONCTIONS MODULANTES des DEGRÉS MAJEURS et MINEURS

98. Si l'on dresse, pour chaque mode, un tableau d'ensemble des fonctions modulantes de chacun de ces degrés, dans les modulations d'un ton principal à ses 5 tons relatifs, on pourra indiquer ces fonctions à l'aide des signes conventionnels suivants, entourant les notes:

le signe ○ indiquant la tonique nouvelle

2º le signe □ indiquant la dominante du ton nouveau

3º le signe △ indiquant les degrés pivots communs aux 2 tons

MODE MAJEUR

Modulations	*N^os des degrés*							
UT à LA min.	en LA min.	3	4	♯5	6	7	1	2
	en UT	1	2	3	4	5	6	7
UT à SOL	en SOL	4	♯5	6	7	1	2	3
	en UT	1	2	3	4	5	6	7
UT à MI min.	en MI min.	6	7	1	2	3	4	♯5
	en UT	1	2	3	4	5	6	7
UT à FA	en FA	5	6	7	1	2	3	♭4
	en UT	1	2	3	4	5	6	7
UT à RÉ min.	en RÉ min.	7	1	2	3	4	♯5	6
	en UT	1	2	3	4	5	6	7

MODE MINEUR

LA min. à UT	en UT	6	7	1	2	3	4	5
	en LA min.	1	2	3	4	5	6	7
LA min. à MI min.	en MI min.	4	♯5	6	7	1	2	3
	en LA min.	1	2	3	4	5	6	7
LA min. à SOL	en SOL	2	3	4	♯5	6	7	1
	en LA min.	1	2	3	4	5	6	7
LA min. à RÉ min.	en RÉ min.	5	6	7	1	2	3	4♭
	en LA min.	1	2	3	4	5	6	7
LA min. à FA	en FA	3	♭4	5	6	7	1	2
	en LA min.	1	2	3	4	5	6	7

EXERCICES

1º Reproduire les deux tableaux précédents en transposant tout le tableau du mode majeur en MI♭ et le tableau du mode mineur en SOL mineur.

2º Réaliser les basses chiffrées suivantes:

(Définir, avant de réaliser chaque exemple, tous les points de modulation, soit par note caractéristique, soit par degré pivot.)



3º Chant donné:



QUESTIONNAIRE

97. 1. *Quelles sont les 2 natures d'accords que l'on doit choisir parmi les 3 mineurs pour constituer des degrés pivots ?*

2. *Enumérez ces accords dans l'ordre des degrés en indiquant à quels mineurs ils appartiennent.*

3. *Comment peut-on également considérer:*

L'accord mineur du 1er degré de LA mineur ?

4.	»	*mineur*	»	*2e*	»	»	»
5.	»	*majeur*	»	*3e*	»	»	»
6.	»	*mineur*	»	*4e*	»	»	»
7.	»	*majeur*	»	*4e*	»	»	»
8.	»	*mineur*	»	*5e*	»	»	»
9.	»	*majeur*	»	*5e*	»	»	»
10.	»	*majeur*	»	*6e*	»	»	»
11.	»	*majeur*	»	*7e*	»	»	»

Leçon 25

MODULATION AUX TONS ÉLOIGNÉS

99. Si, sur chaque degré d'un ton quelconque, pris comme point de départ, on établit, non pas un accord parfait majeur, à l'état direct, mais son 1er renversement, ou accord de sixte, des mouvements *chromatiques* se produiront dans les voix, qui ouvriront, par certains degrés, des tonalités plus éloignées.

Voici le tableau des modulations plus ou moins éloignées que donnent les degrés d'UT majeur harmonisés avec des accords de sixte:

Le 1er degré — ♭6 ♭ ♭5 — donne une modulation suffisamment forte

Le 2e degré — ♭6 ♭5 — donne une modulation suffisamment forte

Le 3e degré — 6 5 — donne une modulation faible, par l'absence du SI♭.

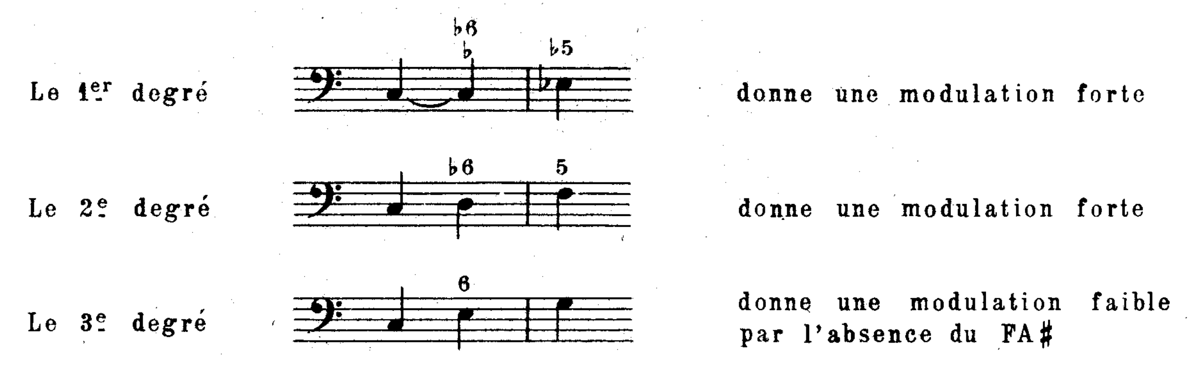
Le 4e degré — 6 ♭6 ♭ ♭5 ♭ — donne une modulation forte, à cause de la distance des 2 tons

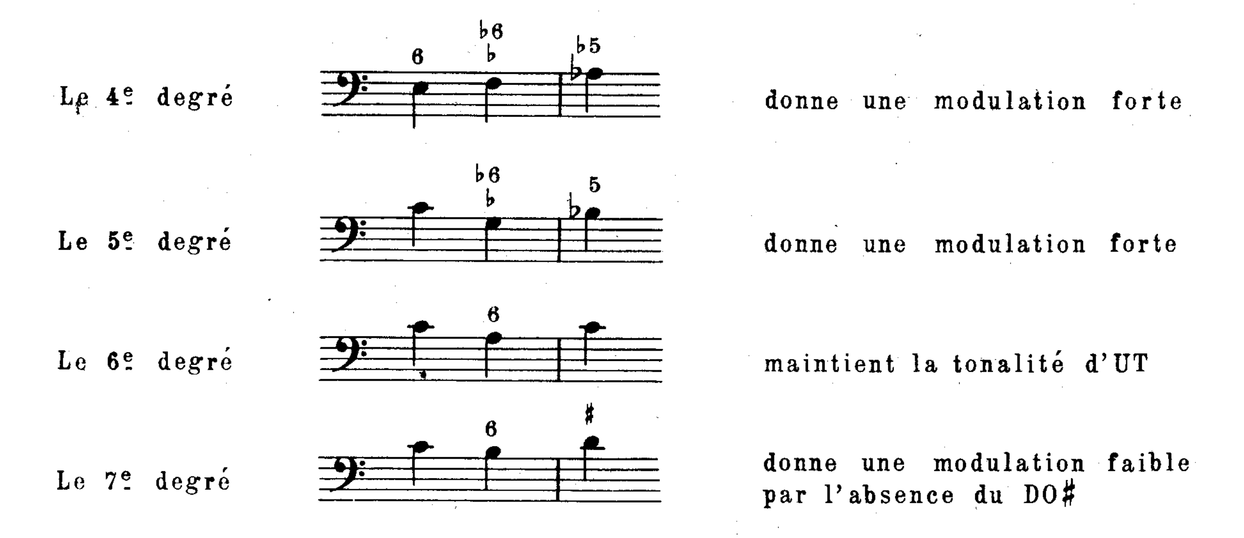
Le 5e degré — ♭6 ♭ ♭5 — donne une modulation assez forte, malgré l'absence du RÉ♭

Le 6e degré — 6 5 — donne une modulation faible, par l'absence du MI♭

Le 7e degré — 6 — maintient le ton d'UT

100. Ces mêmes accords étant considérés comme sous-dominantes du ton nouveau, voici le tableau qu'on obtiént:





Il n'est pas nécessaire de refaire ces 2 tableaux pour le mode mineur. Les modulations sont les mêmes; seul le numérotage des degrés diffère.

101. Le résumé des tableaux précédents montre que l'on peut moduler d'UT en:

Modul:

RÉ♭ par l'accord de sixte posé sur le 1er degré — forte

RÉ♮ par l'accord parfait majeur posé sur le 6e degré — forte

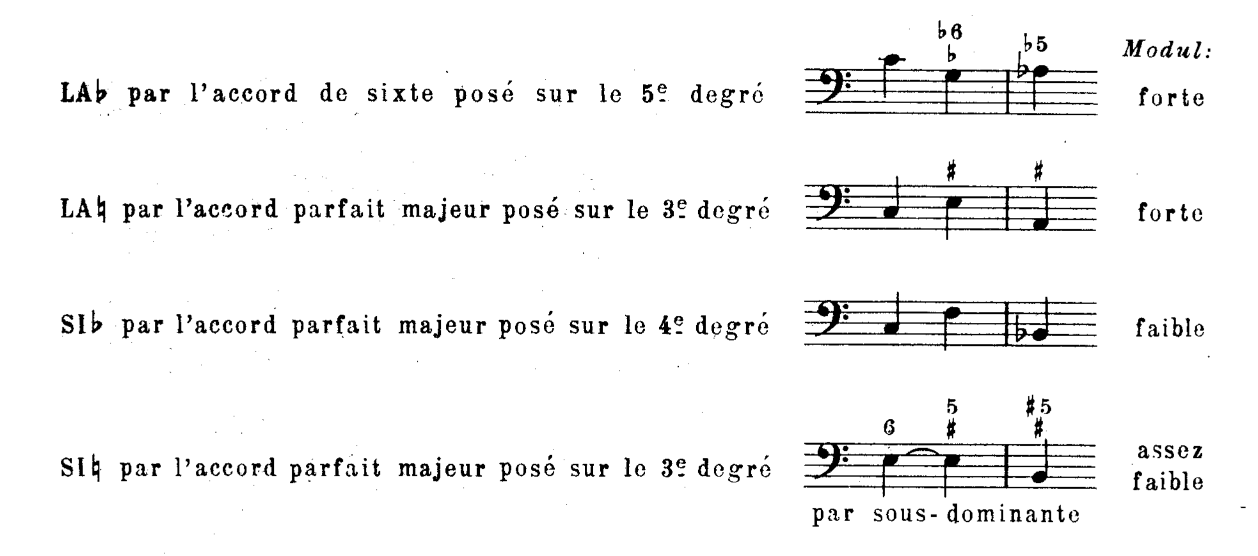
MI♭ par l'accord de sixte posé sur le 1er degré — forte par sous-dominante

MI♮ par l'accord parfait majeur posé sur le 7e degré — forte

FA par l'accord parfait majeur posé sur le 7e degré mineur — forte par sous-dominante

FA♯ par l'accord parfait mineur posé sur le 7e degré — forte par sous-dominante

SOL par l'accord parfait majeur posé sur le 2e degré — forte

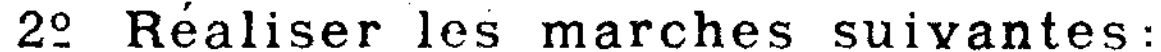


EXERCICES

1º Transposer, selon l'ordre suivi, les 2 tableaux précédents (§ 99 et 100), en prenant comme tonalité initiale RÉ majeur pour les modulations du § 99, et MI♭ comme tonalité initiale pour les modulations du § 100.

EXERCICE APPLIQUÉ AU CLAVIER

Réaliser au clavier les mêmes tableaux (§ 99 et 100) dans 4 positions différentes et les transposer dans les 12 tons.



2º Réaliser les marches suivantes:



3º Réaliser les chants donnés suivants:



QUESTIONNAIRE

99. 1. *Quel renversement faut-il utiliser sur les divers degrés d'un ton pour obtenir des modulations éloignées? Pourquoi?*

2. *Dans quel ton peut-on aller en établissant un 1er renversement d'accord de dominante:*

sur le 1er degré de DO?

3. » *2e* » »
4. » *3e* » »
5. » *4e* » »
6. » *5e* » »
7. » *6e* » »
8. » *7e* » »

100. 1. *Dans quel ton peut-on aller en établissant un 1er renversement d'accord de sous-dominante:*

sur le 1er degré de DO?

2. » *2e* » »
3. » *3e* » »
4. » *4e* » »
5. » *5e* » »
6. » *6e* » »
7. » *7e* » »

101. *A l'aide de quel degré et de quel accord peut-on moduler de:*

1. *DO en RÉ♭?*
2. » *RÉ majeur*
3. » *MI♭*
4. » *MI majeur*
5. » *FA majeur*
6. » *FA♯ majeur*
7. » *SOL majeur*
8. » *LA♭ majeur*
9. » *LA majeur*
10. » *SI♭ majeur*
11. » *SI majeur*

Leçon 26

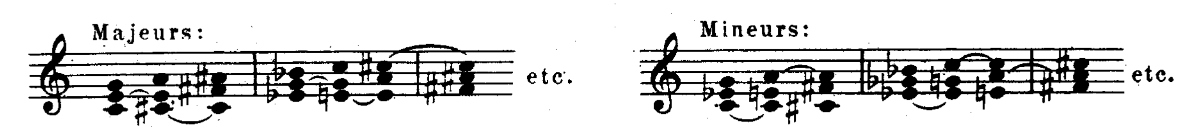
ENCHAÎNEMENTS MODULANTS D'ACCORDS CONSONANTS

102. Voici les lois qui régissent les enchaînements modulants d'accords consonants (état direct et renversements):

1º Si une voix reste immobile et que les deux autres voix procèdent par mouvement chromatique contraire, le rapport tonal des 2 accords sera de tierce *majeure*, soit entre accords majeurs ou entre accords mineurs:



2º Si une voix reste immobile et que les deux autres procèdent par mouvement semblable, l'une par ton, l'autre par demi-ton, le rapport des 2 accords sera de tierce *mineure*, soit entre accords majeurs, ou entre accords mineurs.



EXERCICES

1º Réaliser les marches suivantes:



2º Chiffrer avec tous accords parfaits majeurs et réaliser:



3º Chiffrer avec tous accords parfaits mineurs et réaliser:



EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Réaliser à 4 voix, avec des accords parfaits, dans 4 positions, les exemples du § 102, et les transposer chromatiquement dans les 12 tons.

MODULATIONS PAR ACCORDS DE QUINTE AUGMENTÉE

103. La symétrie de l'accord de quinte augmentée qui divise l'octave en 3 tierces majeures

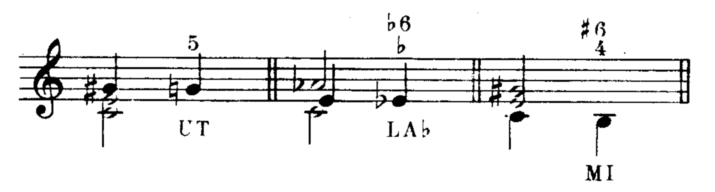


lui donne une grande aptitude aux modulations.

Les principes de ces modulations sont donnés sous forme d'exercices que l'élève réalisera à 3 voix selon ces indications.

A. Sur une portée, en clef de SOL
B. Pas plus de 2 accords par modulation
C. En partant toujours de l'accord ou ou
D. En effectuant chaque mouvement demandé 3 fois, une fois dans chaque voix
E. En indiquant le ton et le chiffrage de l'accord d'arrivée. Ex: du 1er exercice:

Deux notes immobiles, une note descendant d'un demi-ton



EXERCICES

1º Réaliser à 3 voix chaque groupe de mouvements mélodiques modulants suivants:

1. Deux notes immobiles, une note descendant d'un demi-ton
2. Deux notes immobiles, une note montant d'un demi-ton
3. Une note immobile, deux notes montant d'un demi-ton
4. Une note immobile, deux notes descendant d'un demi-ton
5. Une note immobile, une note montant d'un demi-ton, une note descendant d'un demi-ton
6. Une note descendant d'un ton, deux notes descendant d'un demi-ton
7. Une note montant d'un ton, deux notes montant d'un demi-ton
8. Une note descendant d'un demi-ton, deux notes descendant d'un ton

(L'élève indiquera les quintes directes qu'il rencontrera en cours de réalisation.)

EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Réaliser au clavier, à l'aide des indications précédentes, mais sans le secours du devoir déjà écrit, ces enchaînements, dans une seule position, en les transposant chromatiquement dans les 12 tons. On ne transposera pas chaque enchaînement de 2 accords, mais chaque groupe de 3 enchaînements.

2º Réaliser la basse chiffrée suivante:



3º Chiffrer et réaliser la basse suivante:



4º Réaliser les chants donnés suivants:



QUESTIONNAIRE

102. 1. *Quand 2 accords consonants du même mode sont en rapport de tierce majeure, quels sont les mouvements effectués **par leurs 3 notes constitutives**?*
2. *Quand 2 accords consonants du même mode sont en rapport de tierce mineure, quels sont les mouvements effectués **par leurs 3 notes constitutives**?*

103. *Quelles sont les **propriétés** modulantes de l'accord de quinte augmentée? Par quels **différents** moyens mélodiques l'utilise-t-on?*

Chapitre VI

NOTES ÉTRANGÈRES AUX ACCORDS DE 3 SONS

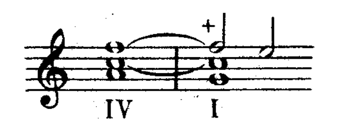
Leçon 27

RETARDS

104. Les maîtres du XVIᵉ siècle admettaient, avec les accords consonants, des notes étrangères à ceux-ci, selon certaines conditions de préparation et de résolution.

On rencontre ces notes sous 2 formes:

1º En maintenant une note intégrante d'un accord sur un accord suivant, ce qui forme le Retard, ou la Suspension (simple):



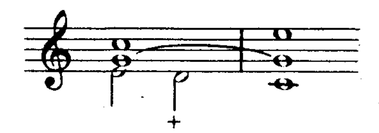
2º En faisant entendre dans une voix une note *voisine* d'une note intégrante, les autres voix restant maintenues:



Si cette note voisine *revient* sur la note intégrante qu'elle a remplacée, on obtient la Broderie:



Si elle vient retrouver, directement ou indirectement, une autre note intégrante mais toujours par mouvement conjoint, on obtient la note (ou les notes) de passage:



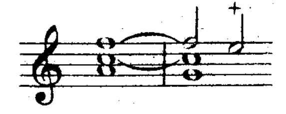


105. Les 2 lois qui gouvernent l'emploi des Retards ont été déjà vues au cours de l'étude des accords de Quarte et Sixte.

La dissonance, c'est-à-dire la note *étrangère* à l'accord *nouveau*, doit être une note *intégrante* de l'accord précédent, maintenue. C'est la *préparation:*



La même note doit procéder ensuite par mouvement *conjoint descendant:* c'est la *résolution:*



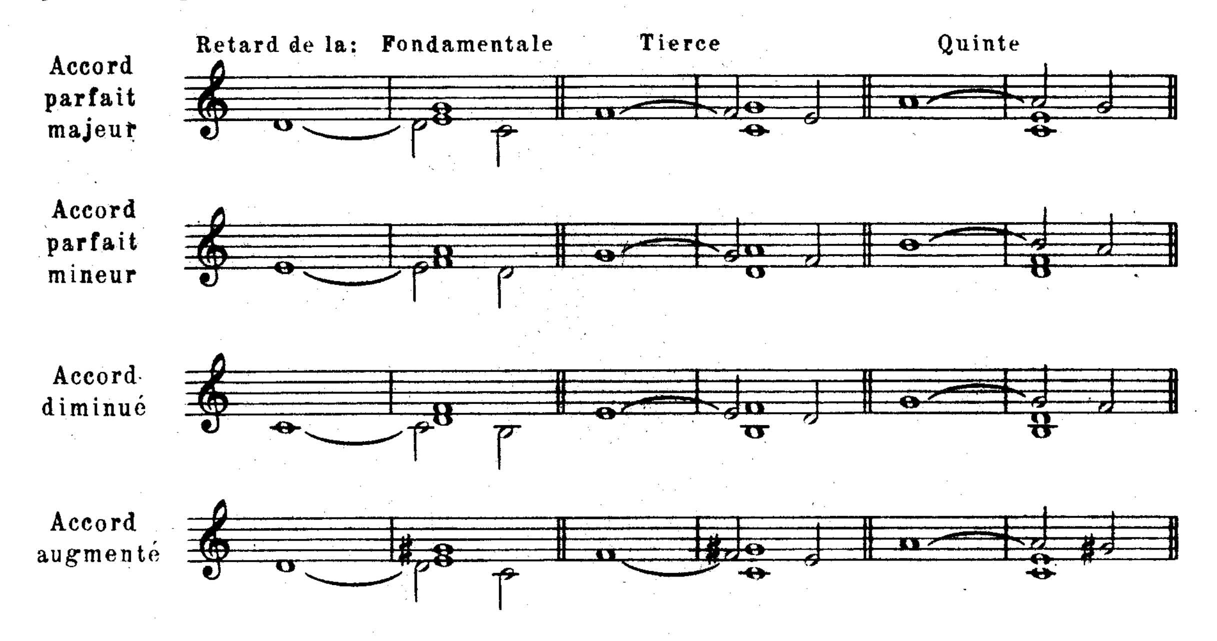
La résolution est *naturelle* si l'accord *ne change pas* au moment où elle se produit:



Elle est *exceptionnelle* si l'accord *change* au moment où elle se produit:



106. On peut retarder, dans les accords de 3 sons, la fondamentale, la tierce, la quinte, ce qui donne, pour les 4 natures d'accords de 3 sons, le tableau suivant:

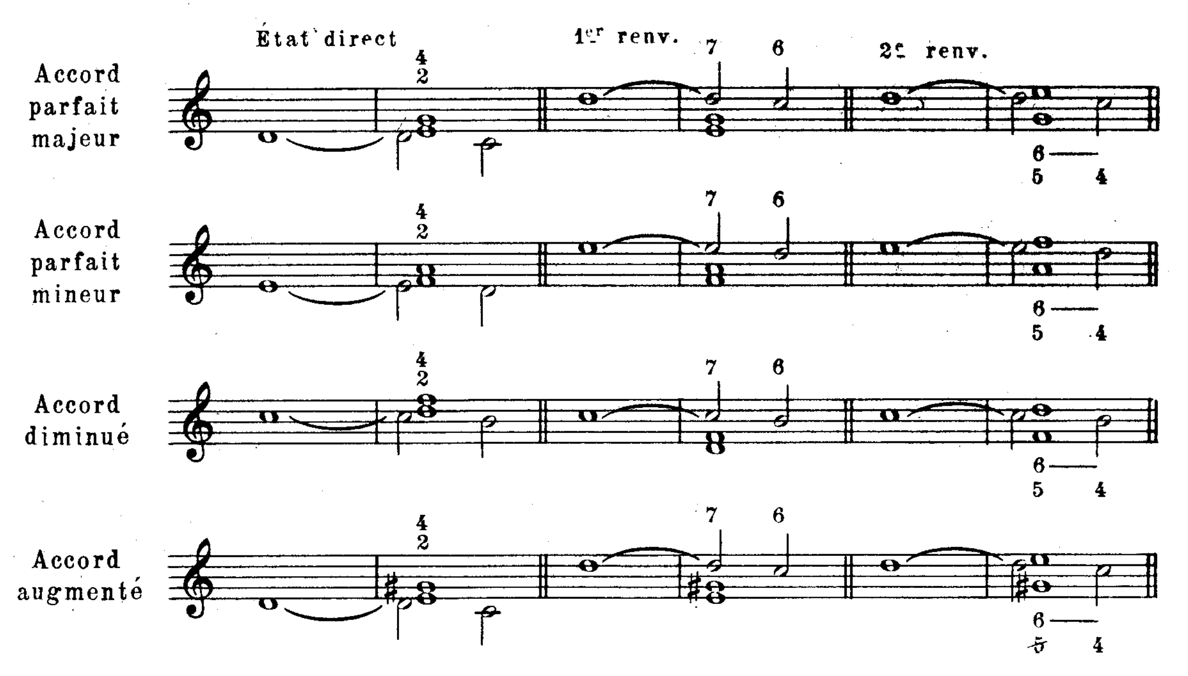


On remarquera que le retard de la quinte donne, dans tous les cas, un accord déjà connu: l'accord de sixte.

Il ne reste donc à étudier et à employer que le retard de la fondamentale et celui de la tierce.

RETARD DE LA FONDAMENTALE

107. Le tableau suivant donne, avec le chiffrage, l'état direct et les renversements du retard de la fondamentale:



108. A 4 voix, on double de préférence la quinte:



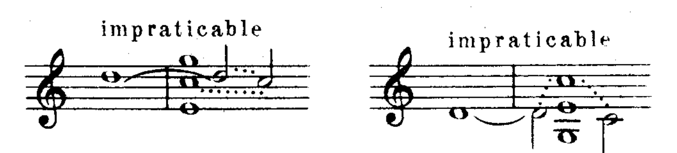
et, à la rigueur, la tierce:



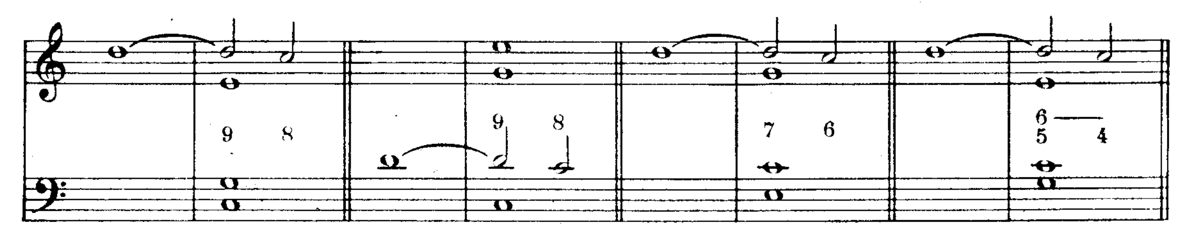
On ne peut doubler la fondamentale que si son retard se trouve à sa 9ème (supérieure)



C'est dire que la résolution sur *l'unisson* et celle sur la *9ème renversée* sont impraticables:



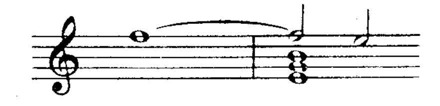
Les dispositions suivantes, dans lesquelles la fondamentale est entendue avec son retard à distance de 9e ou du redoublement de 9e, sont courantes.



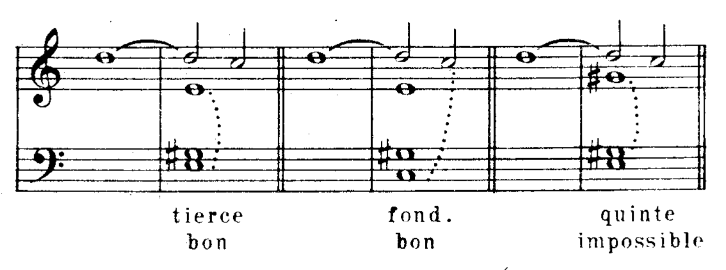
On ne peut doubler la fondamentale du 7e degré, (accord diminué) ni en majeur, puisque c'est la sensible, ni en mineur. C'est dire que la position directe de cet accord est impraticable avec le retard de sa fondamentale.



On doit éviter également le retard de la fondamentale du 3e degré majeur:



Dans l'accord augmenté du 3e degré mineur, on double, de préférence la tierce, au besoin la fondamentale, dans les conditions imposées, mais *jamais* la quinte augmentée, qui est *sensible*:



EXERCICES

1º Réaliser à 4 voix le retard de l'octave (état fondamental et renversements) des accords suivants:

En RÉ majeur, accord du 1er degré
En MI mineur, accord du 4e degré
En SI♭ majeur, accord du 7e degré (renversements)
En LA mineur, accord du 3e degré

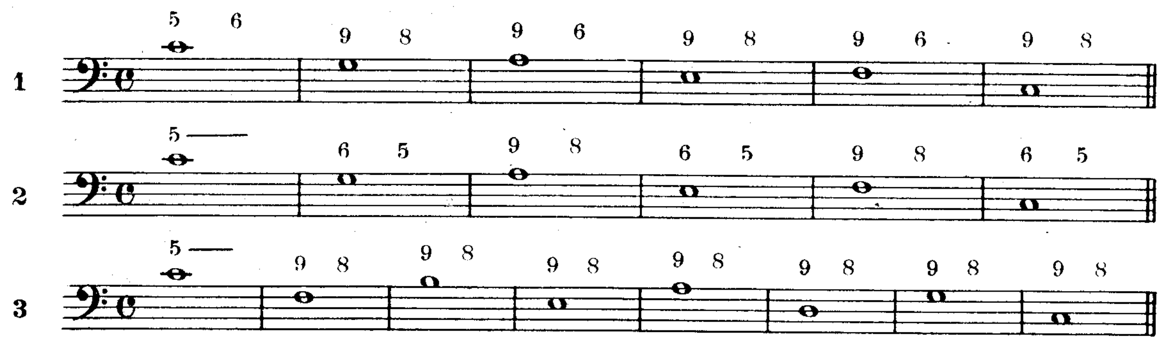
On écrira 3 accords pour chaque exemple:

1º l'accord de préparation
2º l'accord retardé
3º l'accord de résolution, et on chiffrera.

EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Transposer chromatiquement dans les 12 tons les enchaînements précédents.

2º Réaliser les marches suivantes:



QUESTIONNAIRE

104. 1. *Sous quelles formes les Maîtres du XVIe siècle mélangeaient-ils aux accords consonants des notes étrangères à ceux-ci?*
2. *Comment obtient-on la Broderie?*
3. *Comment obtient-on la note de passage?*

105. *Quelles sont les 2 lois qui gouvernent l'emploi des retards?*

106. *Quelles notes intégrantes des accords de 3 sons doit-on retarder de préférence?*

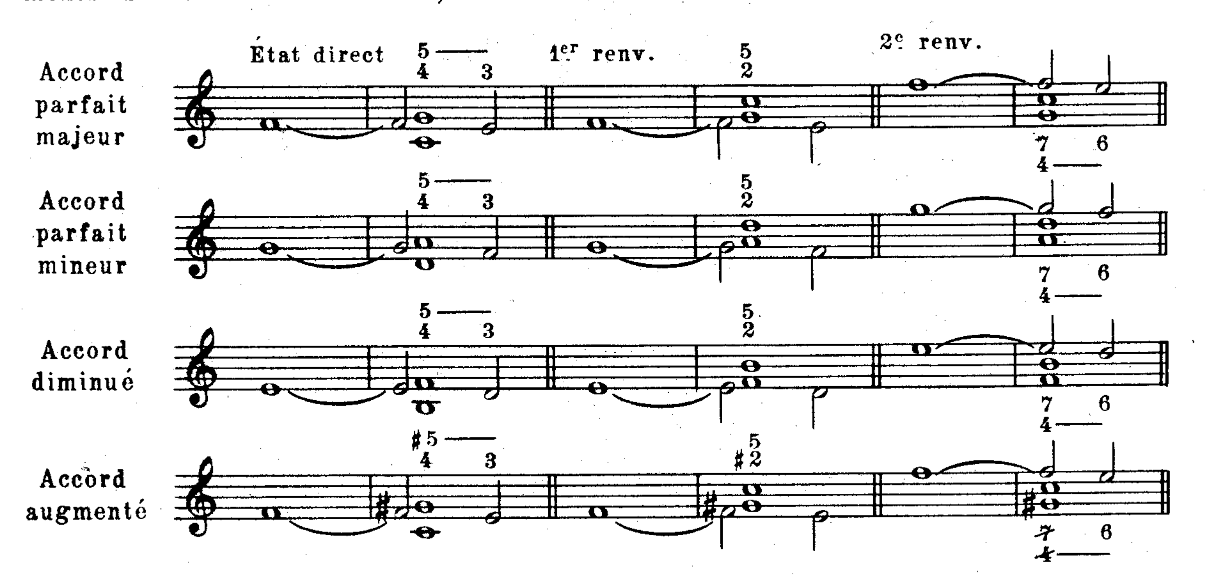
107. *Comment chiffre-t-on le retard de la fondamentale, dans les accords consonants, et leurs renversements?*

108. 1. *Quelles notes constitutives double-t-on de préférence, avec le retard de la fondamentale?*
2. *Dans quelles conditions peut-on doubler la fondamentale?*
3. *Sur quels degrés doit-on éviter de doubler la fondamentale?*

Leçon 28

RETARD DE LA TIERCE

109. Le tableau suivant donne, avec le chiffrage, l'état direct et les renversements du retard de la tierce, dans les 4 natures d'accords de 3 sons:



110. A 4 voix, on ne double la tierce dans *aucun* cas. Sur l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur et leurs renversements, on double soit la fondamentale, soit la quinte.

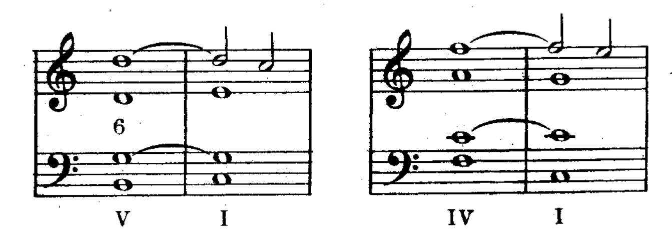


Sur l'accord *diminué*, on ne peut pas doubler la *fondamentale* qui est *sensible*, et sur l'accord *augmenté*, on ne peut pas doubler la *quinte* qui est également *sensible*. Il reste donc à doubler:

Sur l'accord de quinte diminuée, la quinte: 

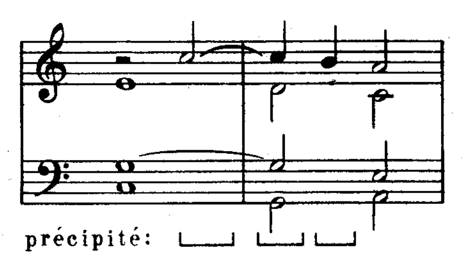
Sur l'accord de quinte augmentée, la fondamentale: 

111. L'élève notera également que l'enchaînement de basse de cadence *parfaite* favorise le retard de la *fondamentale*, et que l'enchaînement de basse de cadence *plagale* favorise le retard de la *tierce*:



112. 1º La résolution d'un retard ne doit pas être *écourtée*. Pour que l'effet soit satisfaisant, il faut que la note de résolution ne tombe pas sur une partie faible d'une mesure (ou d'un temps, suivant les valeurs employées).





2º On ne doit pas doubler la note de résolution par mouvement direct.



EXERCICES

1º Réaliser à 4 voix le retard de la tierce, (état fondamental et renversements) des accords suivants:

En SOL♭ majeur, accord du 5e degré
En FA mineur, accord du 1er degré
En SI majeur, accord du 7e degré
En FA♯ mineur, accord du 3e degré

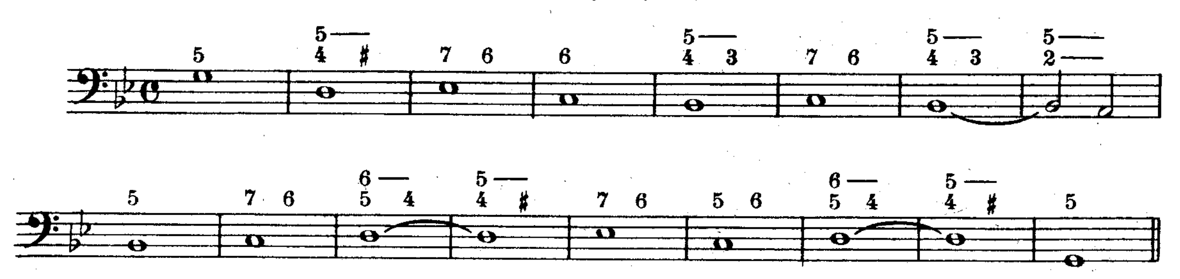
EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Transposer chromatiquement dans les 12 tons les exemples précédents concernant le retard de la tierce.

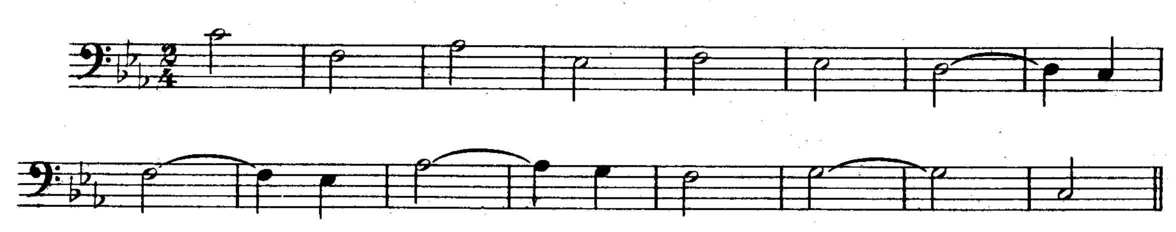
2º Réaliser les marches suivantes:



3º Réaliser la basse chiffrée suivante:



4º Chiffrer et réaliser la basse suivante:



5º Réaliser le chant donné suivant:



QUESTIONNAIRE

109. *Comment chiffre-t-on le retard de la tierce dans les 3 positions des accords consonants ?*

110. 1. *Quelles notes constitutives doit-on doubler, avec le retard de la tierce ?*
2. *Quelle note constitutive doit-on doubler dans l'accord de quinte diminuée ?*
3. » » » » » » » » » *augmentée ?*

111. 1. *Quelle est la cadence qui favorise le retard de la fondamentale ?*
2. » » » » » » » » *tierce ?*

112. *Selon quelles conditions rythmiques doit-on résoudre un retard ?*

A. L. 19.489

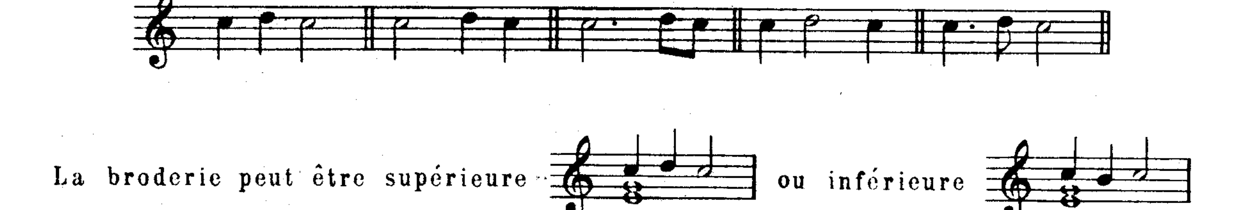
Leçon 29

BRODERIE

113. Ainsi qu'il a été dit au § 104, l'ornement connu sous le nom de Broderie est formé de 3 notes, qui sont:

1º Une note réelle ou intégrante
2º Une note voisine de cette première note
3º La première note entendue.

Les différentes présentations rythmiques de la Broderie ne changent rien à sa nature:



La broderie peut être supérieure ou inférieure

Elle peut également être double, triple, etc., selon le nombre de voix employées, et se présenter par mouvements semblables ou contraires:



Mais ces diverses broderies ne sont pas en usage dans le style *vocal classique*. Ces sortes de broderies forment souvent d'autres accords, consonants ou dissonants, ainsi que l'on peut voir par l'exemple qui précède.

Un accord peut changer sur la note de retour d'une broderie, sans changer le caractère de celle-ci:



114. Il ne sera question, dans cette leçon, que de la broderie *simple*, supérieure ou inférieure, conforme au style classique.

Ainsi que le Retard, la Broderie peut affecter la fondamentale, la tierce et la quinte des accords consonants.

Les 3 tableaux suivants indiquent les broderies supérieures et inférieures de la fondamentale, de la tierce et de la quinte dans les 4 natures d'accords consonants, et leurs renversements:

1. BRODERIE DE LA FONDAMENTALE



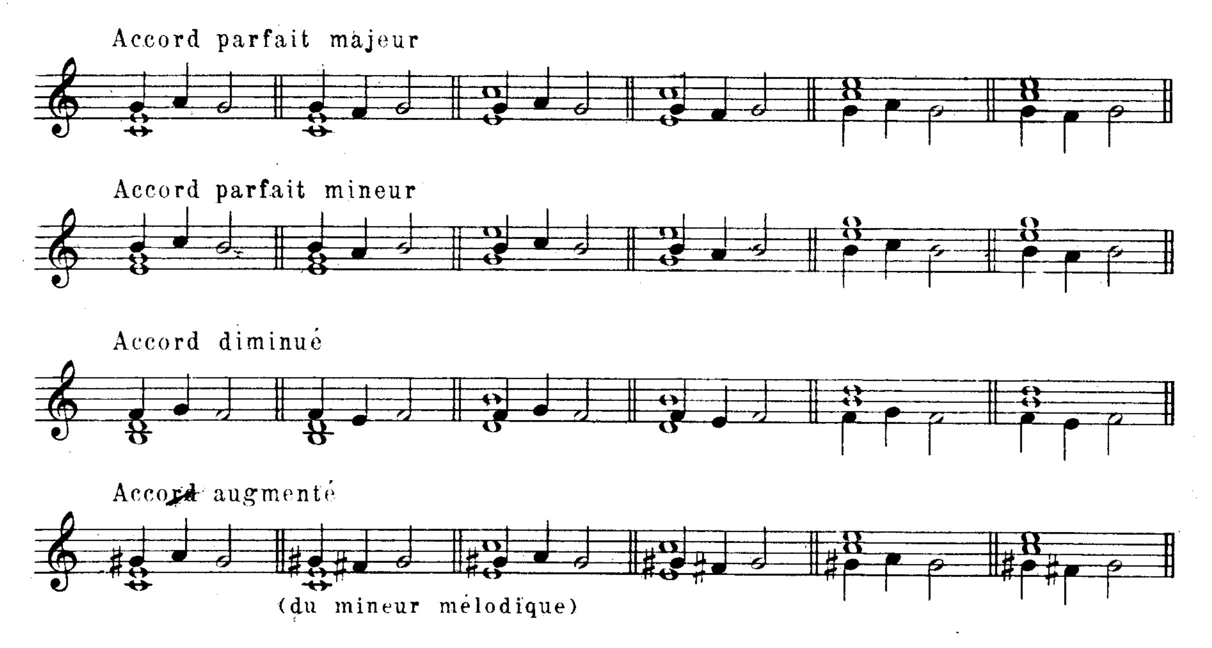
Ce tableau montre que la broderie inférieure est toujours *plate*, puisqu'au lieu de produire des dissonances intéressantes, elle ne donne que d'autres accords consonants.

2. BRODERIE DE LA TIERCE



Ce tableau montre que les 2 broderies de la tierce (supérieure et inférieure) sont intéressantes puisqu'elles donnent des dissonances, sauf la broderie supérieure de l'accord de 5te augmentée qui produit équivoque avec l'accord mineur. Cet accord ne doit pas être brodé avec le 4e degré altéré.

3- BRODERIE DE LA QUINTE



Ce tableau montre que, dans les 4 natures d'accords, la broderie inférieure de la quinte présente plus d'intérêt que la broderie supérieure qui donne des accords de sixte.

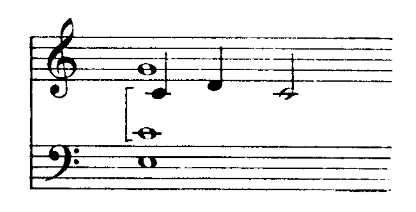
Retenir, en résumé, qu'il faut employer, de préférence:

pour la *fondamentale*, la broderie *supérieure*,
pour la *tierce*, les 2 broderies, *supérieure* et *inférieure*,
(sauf la broderie supérieure pour l'accord augmenté)
pour la *quinte*, la broderie *inférieure*.

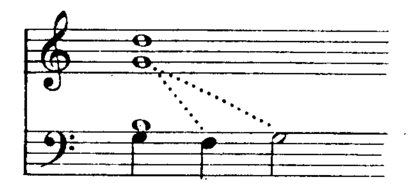
DOUBLURES

115. Les lois concernant les doublures dans les accords consonants restent en vigueur, c'est-à-dire qu'il ne faut pas doubler la sensible dans les 2 modes, et qu'il ne faut doubler la tierce qu'en cas de nécessité. On y ajoutera les règles suivantes:

1° Ne jamais doubler la note réelle d'une broderie à l'unisson:



2° Éviter la broderie *inférieure* de la fondamentale sur une dominante. Son retour est *plat*.



(La broderie ne se chiffre pas.)

116. Deux quintes ne comptent pas si la *seconde* est broderie, et si elles ne sont pas consécutives:



Elles comptent si elles sont consécutives et si la *deuxième* quinte est note réelle:



EXERCICES

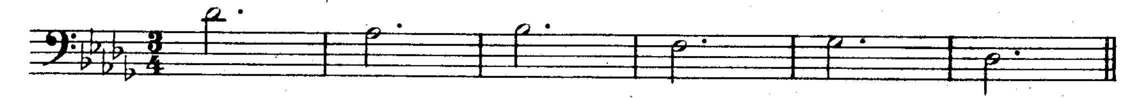
1º Sur la basse donnée suivante:



réaliser 3 versions à 4 voix, en employant:

1º la broderie de la fondamentale
2º » » » tierce
3º » » » quinte

2º Sur la basse donnée suivante:



réaliser 3 versions à 4 voix, en introduisant la broderie supérieure:

1º du Soprano
2º du Ténor
3º de la Basse

EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Transposer dans les 12 tons les 6 exercices précédents.

3º Réaliser la marche suivante, qui donne une imitation:



4º Sur la basse donnée suivante:



réaliser 2 versions à 4 voix en introduisant:

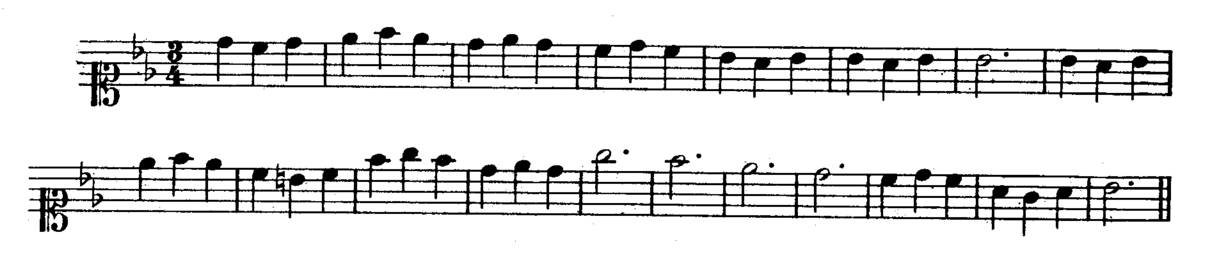
1º la broderie inférieure du Soprano

2º la broderie inférieure du Ténor

5º Chiffrer et réaliser avec broderies la basse suivante:



6º Réaliser le chant donné suivant:



QUESTIONNAIRE

113. 1. *Qu'est-ce qu'une Broderie ?*

2. *Les différentes valeurs de notes changent-elles quelque chose à l'analyse de la broderie ?*

3. *Quelles sont les différentes natures de broderies ?*

4. *Quelles sont les broderies employées dans le style vocal classique ?*

114. 1. *Quelles sont les notes constitutives des accords consonants que la broderie peut affecter ?*

2. *Dans quels cas faut-il choisir soit la broderie supérieure, soit la broderie inférieure ?*

3. *Quelle broderie faut-il employer de préférence pour la fondamentale ?*

4. » » » » » » » *tierce ?*

5. » » » » » » » *quinte ?*

115. 1. *Quelles sont les 2 lois concernant la broderie que l'on doit observer ?*

2. *Doit-on chiffrer la broderie ?*

116. *Dans quelles conditions les quintes consécutives sont-elles permises ou défendues ?*

Leçon 30

NOTES DE PASSAGE

117. Ainsi qu'il a été dit précédemment, les notes de passage relient 2 notes intégrantes d'un même accord, ou de 2 accords qui s'enchaînent, par mouvement *conjoint* et dans le même sens:



Ainsi que la broderie, la note de passage ne se chiffre pas.

118. On n'utilise, dans le style vocal classique, que la note de passage diatonique. Les mouvements chromatiques qui relient 2 notes intégrantes constituent des *altérations*, qui seront étudiées ultérieurement.

En mineur, l'intervalle mélodique de seconde augmentée restant interdit, les notes de passage doivent se conformer aux modes mineurs mélodiques ascendant et descendant:



Dans la musique vocale classique, qui est toujours d'essence contrapuntique, les notes de passage peuvent se présenter simultanément dans plusieurs voix, par mouvement parallèle ou contraire, ou se trouver en conjonction avec des broderies ou des retards. Elles entretiennent par les liens mélodiques (mouvements conjoints) qu'elles forment, une sorte de circulation vitale dans la langue musicale. Il n'est pas rare de rencontrer des exemples comme celui-ci:



ou l'agrégation du 3e temps est formée de 3 notes de passage.

Tant que l'élève n'aura pas acquis la connaissance du contrepoint, il devra éviter d'employer *simultanément* des notes de passage de *valeurs différentes*, afin de pouvoir chiffrer plus exactement ce qu'il écrit.

119. Les quintes et octaves consécutives produites par les notes de passage sont à éviter:



à éviter

EXERCICES

1º Réaliser à 4 voix les marches suivantes, en y introduisant des notes de passage, y compris la basse donnée, s'il y a lieu:



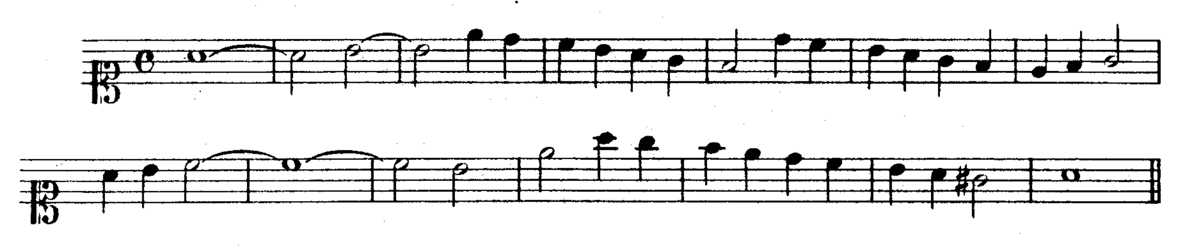
EXERCICES APPLIQUÉS AU CLAVIER

Transposer dans les 12 tons les marches précédentes 1, 2, 2bis.

2º Chiffrer et réaliser la basse suivante:



3º Réaliser le chant donné suivant:



QUESTIONNAIRE

117. 1. *Quelle est la fonction des notes de passage?*
2. *Doivent-elles être chiffrées?*

118. 1. *Quelle sorte de notes de passage utilise-t-on dans le style vocal classique?*
2. *Dans quelles conditions doit-on employer les notes de passage, en mineur?*

119. *Quelles sont les lois qui concernent les quintes et octaves consécutives produites par des notes de passage?*

BASSES CHIFFRÉES POUR LES CHANTS DONNÉS

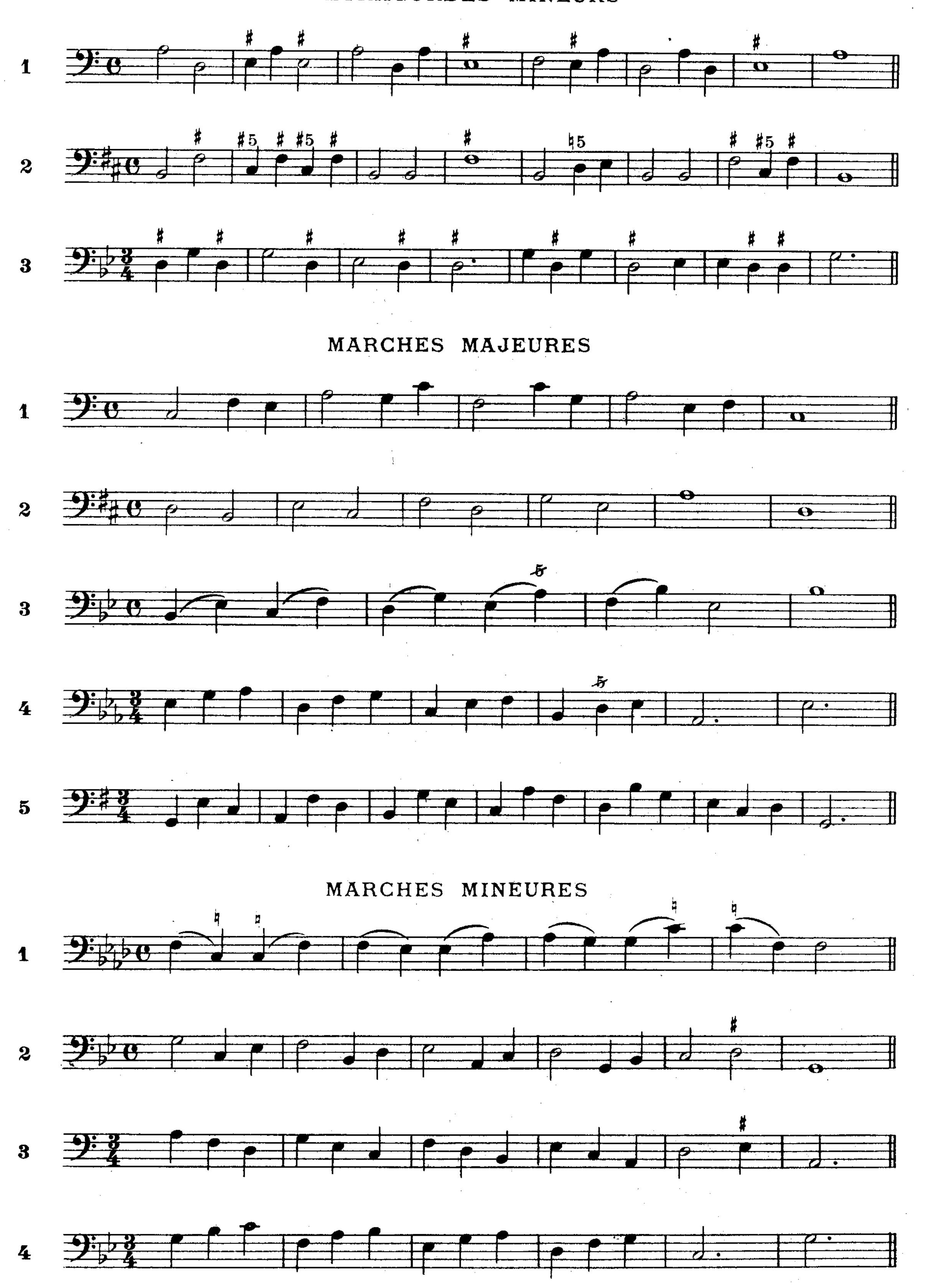
(1ère ANNÉE)

TRIADES MAJEURES




TRIADES MINEURES
1_ Du 1er degré
2_ Du 3e degré
3_ Du 2e degré
4_ Du 4e degré
5_ Du 7e degré
6_ Du 5e degré
7_ Du 6e degré
8_ Du 6e degré
Chants donnés:
1
2
3
TÉTRACORDES MAJEURS
1
2
3
4
5

TETRACORDES MINEURS



ÉCHANGES


Marches majeures:
1
2
3
Marches mineures:
4
5
Chants donnés:
1
2
3
CADENCES
Mode majeur:
1
2
3
Mode mineur:
4
5
6


ACCORDS DE SIXTE
Basses à chiffrer:
1
2
Chants donnés:
1
2
ACCORDS DE SIXTE (MINEUR)
Basses à chiffrer:
1
2
Chants donnés:
1
2
ACCORDS DE QUARTE ET SIXTE
Basses à chiffrer:
1
2
Chants donnés:
1
2

ACCORDS DE QUARTE ET SIXTE (MINEUR)



MODULATIONS

Basses à analyser:



ÉCHANGES D'ACCORDS MODULANTS





A.L. 19.489
Paris I.F.M.R.P. 1960
Imprimé en France

TABLE DES MATIÈRES

OUVRAGES THÉORIQUES — TRAITÉS

BEAUCAMP. 24 LEÇONS D'HARMONIE. Alternés. Basses et Chants donnés :

Livre de l'élève.
Réalisations.

BITSCH. PRÉCIS D'HARMONIE TONALE.

— LE PROBLÈME D'HARMONIE, 24 leçons annotées, préface de Cl. Delvincourt :

I. — Textes et conseils.
II. — Réalisations.

— EXERCICES D'HARMONIE :

1er Volume : Textes.
— Réalisations.

2e Volume : Textes.
— Réalisations.

BUSSER. 25 LEÇONS D'HARMONIE :

Basses et Chants donnés.
Réalisations.

CHAILLEY. L'IMBROGLIO DES MODES.

— LES NOTATIONS MUSICALES NOUVELLES.

— TRAITÉ HISTORIQUE D'ANALYSE MUSICALE.

CHAILLEY ET CHALLAN (H.). THÉORIE COMPLÈTE DE LA MUSIQUE, préface de Cl. Delvincourt, directeur du Conservatoire National de Musique :

1er Volume : 1er Cycle.
2e Volume : 2e Cycle.
Les mêmes, texte espagnol.

CHALLAN (H.). 380 BASSES ET CHANTS DONNÉS, 10 volumes :

Volumes a : Textes.
Volumes b : Réalisations.

DAUTREMER (M.). 45 LEÇONS D'HARMONIE.

DUCLOS. 24 TEXTES D'HARMONIE :

Basses et Chants donnés.
Réalisations.

DUPRÉ (M.). COURS D'HARMONIE ANALYTIQUE :

1re Année.
2e Année.
Les mêmes, texte espagnol.

— COURS DE CONTREPOINT.

— COURS COMPLET DE FUGUE :

1er Volume : Cours de Fugue.
2e Volume : Corrigés du cours de Fugue.

— COURS COMPLET D'IMPROVISATION A L'ORGUE :

1er Volume : Exercices préparatoires à l'improvisation libre.
Le même, texte anglais.
2e Volume : Traité d'improvisations à l'orgue.

— MANUEL D'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT GRÉGORIEN.

DURAND (E.). THÉORIE MUSICALE.

— TRAITÉ COMPLET D'HARMONIE, en 1 ou en 2 volumes.

— TRAITÉ COMPLET D'HARMONIE, *texte espagnol*, en 2 volumes.

— RÉALISATIONS DES LEÇONS DU TRAITÉ D'HARMONIE.

— ABRÉGÉ DU COURS D'HARMONIE.

Le même, texte espagnol.

— RÉALISATIONS DES LEÇONS DE L'ABRÉGÉ.

— TRAITÉ DE COMPOSITION MUSICALE.

— TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT AU PIANO.

FALK. PRÉCIS TECHNIQUE DE COMPOSITION MUSICALE, théorique et pratique.

— TECHNIQUE DE LA MUSIQUE ATONALE.

MESSIAEN. TECHNIQUE DE MON LANGAGE MUSICAL :

1er Volume : Texte.
Le même, texte anglais.
2e Volume : Exemples musicaux.

— VINGT LEÇONS D'HARMONIE, dans le style de quelques auteurs importants de l' « Histoire Harmonique » de la musique depuis Monteverdi jusqu'à Ravel.

PRESLE (DE LA). 60 LEÇONS D'HARMONIE :

Basses et Chants donnés.
Réalisations.

RIMSKY-KORSAKOFF (N.). TRAITÉ D'HARMONIE.



BOZZA. TABLEAU INSTRUMENTAL indiquant l'étendue, la notation écrite et les sons réels de tous les instruments principaux des orchestres symphoniques et militaires, complété par un tableau annexe concernant les instruments divers, les claviers et les instruments à percussion. Grand dépliant mural facile à afficher.

VAN DE VYVÈRE. TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET SYNOPTIQUE D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de 1500 à nos jours, en rapport avec des événements des Beaux-Arts et des Lettres.